UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00355601 6

294-T

*Ludwig Devrient als Lear*
*„Hinweg erborgter Plunder"*

# Deutsche Schauspielkunst

Zeugnisse
zur
Bühnengeschichte klassischer Rollen

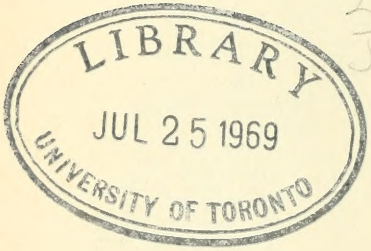
gesammelt
von

Monty Jacobs

Mit 33 Bildertafeln

Erschienen im Insel-Verlag zu Leipzig 1913

PN
2643
J3



# Erich Schmidt

## zum Gedächtnis

# Inhalt

Einleitung . . . . . 1

## Goethe

Faust
Mephisto . . . . . 9
Inszenierung . . . . . 35
Iphigenie
Iphigenie . . . . . 42
Clavigo
Carlos . . . . . 46

## Lessing

Emilia Galotti
Odoardo . . . . . 53
Gräfin Orsina . . . . . 57
Prinz von Guastalla . . . . . 60
Marinelli . . . . . 63
Nathan der Weise
Nathan . . . . . 74

## Molière

Der Geizige
Harpagon . . . . . 83
Der eingebildete Kranke
Argan . . . . . 92

## Schiller

Die Räuber
Franz Moor . . . . . 99
Karl und Franz Moor zugleich . . . . . 128
Inszenierung . . . . . 129
Die Braut von Messina
Isabella . . . . . 137
Chöre, Chorführer . . . . . 147
Don Carlos
König Philipp . . . . . 151
Marquis Posa . . . . . 161
Jungfrau von Orleans
Johanna . . . . . 169
Inszenierung . . . . . 178

Kabale und Liebe
Ferdinand . . . . . 184
Wurm . . . . . 186
Wiener Aufführung 1814 . . . . . 188
Maria Stuart
Maria . . . . . 194
Elisabeth . . . . . 201
Wallenstein
Wallenstein . . . . . 208
Wilhelm Tell
Tell . . . . . 241
Attinghausen . . . . . 250

## Shakespeare

Hamlet
Hamlet . . . . . 255
Inszenierung . . . . . 299
König Lear
Lear . . . . . 308
Kaufmann von Venedig
Shylock . . . . . 342
Othello
Othello . . . . . 367
Jago . . . . . 391
Macbeth
Macbeth . . . . . 397
Lady Macbeth . . . . . 403
Inszenierung . . . . . 414
Heinrich IV.
Falstaff . . . . . 421
Richard III.
Richard . . . . . 442
Romeo und Julia
Romeo . . . . . 461
Julia . . . . . 468
Was Ihr wollt
Malvolio . . . . . 478

Nachtrag . . . . . 482
Quellen und Anmerkungen . . . . . 485
Register . . . . . 506

# Einleitung

Dieses Buch geht von einer durchaus nicht verblüffenden Wahrheit aus: über die Kunst des Schauspielers kann der Nachgeborene nicht urteilen. Es versucht deshalb, Schöpfungen deutscher Bühnenkunst in den ungeschminkten Bekenntnissen der Zeitgenossen festzuhalten.

Zeugenaussagen bleiben naturgemäß, im Parkett wie im Gerichtssaal, von der Unvollkommenheit menschlicher Erkenntnis, menschlicher Sprache begrenzt. So hat erst jüngst Jakob Minor an einzelnen Beispielen nachgewiesen, wie die „authentischen Urteile" nur selten einer wissenschaftlichen Kritik standhalten. Wir müssen uns mit dem guten Willen begnügen, die Wahrheit als ein Ziel zu setzen. Irrtum aber bleibt unser Schicksal. Nirgends unvermeidlicher als beim Versuch, das Vergängliche in Formeln zu bannen, Sterbliches zu verewigen, das Schaffen der Stunde für die Jahrhunderte zu retten. „Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab."

Aber wenn, ohne die Hilfsmittel der Technik, überhaupt von einer historischen Fixierung der Bühnenkunst die Rede ist, so kann sie nur auf den Aussagen berufener Zuschauer fußen. Hier allein ist fester Boden für eine wissenschaftliche Disziplin, die sonst im Wust der Akten und im Klatsch der Anekdoten versumpft. Nicht als unfehlbare Richter sollen die Zeitgenossen beschworen werden. Nur als Zeugen wollen wir sie vereidigen. In Spruch und Widerspruch legitimiert sie allein das Unbestreitbare, das persönliche Erlebnis.

Nach Rollen, nicht nach schauspielerischen Persönlichkeiten ist das Material dieser Aussagen gruppiert. Damit soll zunächst äußerlich die zentrale Stellung der dramatischen Poesie im Kosmos der Bühnenkunst betont werden. Inner-

lich aber wird auf diese Weise, über allen Rangstreit der Künste hinaus, die Möglichkeit einer Entwicklung gewährt. Die Auferstehung einer dramatischen Gestalt vom Buch zur Bühne, ihr lebendiges Werden im Wandel der Zeiten, – dieses Schauspiel mag sich hier entwickeln.

Nur Rollen, die heute noch lebendig sind, können in Betracht kommen. Das ausführlichste Überliefern einer Virtuosenleistung – was hilft es einer Generation, die den „Schubkarren des Essighändlers", das Lieblingsstück versunkener Zeiten, nur noch vom Hörensagen kennt?

Nur Schauspieler von überragender Bedeutung oder vom Werte eines Zeitentypus kommen in Betracht. Die Niederungen der Kunst mögen hie und da gestreift werden, ohne daß wir sie der kulturgeschichtlichen Betrachtung rauben wollen.

Zum dritten endlich: Es sollten von Rechts wegen nur Betrachter zu Worte kommen, deren menschlicher Rang, deren geistige Bedeutung von vornherein für ihr Zeugnis Gewähr leisten. Aber während die beiden ersten Forderungen sich annähernd verwirklichen lassen, so müssen hier die Konzessionen beginnen. Denn allein vom Zufall ist das gesammelte Material abhängig. Ein Beispiel: Klingemann erwähnt einen ausführlichen Brief Friedrich Schlegels an seinen Bruder über Flecks Darstellung des „Wallenstein". Alle drei idealen Forderungen sind hier erfüllt: die lebendige Rolle, der große Schauspieler, der bedeutende Beurteiler. Nur eins fehlt: der Brief. Er ist verschollen.

So mußte denn das Prinzip der Vollständigkeit ohne weiteres aufgegeben werden. Der Zufall waltet. Er füllt redselig ganze Bücher über eine und dieselbe schauspielerische Leistung, und er bleibt stumm, wenn er Auskunft über die Rivalen geben soll. Eine Reihe wichtiger Rollen mußte zurückgestellt werden, weil sich die Kette vom Jahrhundert Ekhofs bis zur Gegenwart nicht schließen wollte. Andere zeigen Lücken,

die niemand lebhafter empfindet als der Sammler. Die Frühzeit des deutschen Schauspiels, die Epoche des Magisters Velthen und der Neuberin, entzieht sich vollends unserm Blick. Denn das Publikum dieser Künstler haftete viel zu emsig am Stofflichen des Dramas, als daß es zur Würdigung seiner Interpreten hätte vordringen können.

Auf Schilderungen, nicht auf kritische Betrachtungen war die Ausbeute gerichtet. Lob oder Tadel interessieren in diesem Zusammenhange nicht. Eine schauspielerische Schöpfung in Worten zu analysieren, ist nun freilich eine undankbare, im letzten Grunde unmögliche Aufgabe. Selbst einem Theaterkenner wie Ludwig Tieck wurde bei seinem kritischen Bestreben um Kopf und Busen bang. Er mußte voller Resignation gestehen: „Der ferne Leser erhält, trotz allem Schildern, kein Bild."

Das Flackern, Zucken, Gleiten, das Projizieren seelischer Zustände durch Leib, Antlitz, Stimme, den hurtigen Wechsel von Ruhe und Leidenschaft in Sekundenspanne – wer will es wagen, durch ein Zauberwort den Geist der Beweglichkeit selbst erstarren und wieder aufleben zu lassen? Niemand spürt die Armut der Sprache peinlicher als der Waghalsige, der ein Theaterlächeln oder eine Bühnenträne in Adjektiv und Substantiv spiegeln will. Zum Troste mag er in diesem Buche erkennen, daß auch berühmte Schilderungen sich mit Kompromissen begnügen. Nichts kennzeichnet die Schwierigkeit der Aufgabe besser als die Beflissenheit, mit der ihr gerade die Berufenen ausweichen. Wie wortkarg wird etwa Heinrich Laube, wenn seine schreibfrohe Seele nach so viel Räsonnements über das Theaterwesen an ein wirkliches Rollenporträt gerät!

Nicht die Fachmänner allein sollten zu Worte kommen. Ferdinand Gregori hat zwar den fruchtbaren Einfall verwirklicht, daß den Geheimnissen des mimischen Schaffens

am letzten Ende nur der Schauspieler, mit dem geschärften Blicke des Rivalen, nachspüren könne. Aber gerade diese enge Nachbarschaft der Interessen birgt auch die Gefahr einer Fehlerquelle. Wer mag von Costenobles Tagebuch wahre Objektivität verlangen, wenn die Notiz dem Nachfolger des Schreibers in Shylocks Rolle, La Roche, gilt? Deshalb ist es erwünscht, die Stimmen der Unbefangenen, der Fernstehenden, zum Vergleich mit den Eindrücken berufsmäßiger Theaterbesucher zu hören. Hält man jedoch Umschau in unseren Memoiren und Briefwechseln, so erscheint die Ausbeute karg. Wir sind in Deutschland, und so gilt das Interesse in erster Linie der Theorie, den Problemen des Dramas, nicht der Praxis, den Erscheinungen der Darsteller. Es gehörte Courage dazu, als Schink im 18. Jahrhundert einer mimischen Leistung eine Broschüre widmete. Aber auch er salvierte seine Seele mit der Beteuerung, er habe „überhaupt mehr Shakespeares Hamlet als Brockmanns Hamlet zergliedern wollen". Und hundert Jahre später füllte ein berühmter Dichter zwar ein ganzes Buch mit seinen „Dramatischen Eindrücken", aber wenn die Tagebuchnotizen auch unmittelbar nach der Vorstellung niedergeschrieben waren, so erwähnten sie doch fast nie die Existenz der Schauspieler. Wir sind in Deutschland, und so richtet sich ferner die Aufmerksamkeit der Memoirenschreiber lieber auf die Künstler des Auslands als auf die Landsleute. Überraschend häufig wird auf Reisen die Kunst der Rachel oder der Ristori von Betrachtern zergliedert, die daheim vom Theater keine Notiz nehmen. Von einem solchen „Baderstolz" des Touristen weiß sich Lichtenberg frei. Er betont das in hübschen Worten, als er daran geht, Ekhof zu rühmen und – Garrick zu schildern. So wenig wie das Ideal der Vollständigkeit, kann also das Ideal der Gleichmäßigkeit zu seinem Rechte kommen. Der Zufall beschert uns hier einen langatmigen Bericht und läßt

uns dort mit einem knappen Eindruck vorliebnehmen. Zuweilen mag die historische Gerechtigkeit dabei leiden. Aber dieser Mannigfaltigkeit der äußeren Form entspricht zum Glück auch eine buntscheckige Verschiedenheit im Sachlichen. So viele Zeugen, so viele Auffassungen von der Mission des Schauspielers kommen zum Wort. So viele Auffassungen auch von der Mission des Rezensenten. Denn dieses Buch würde seinem Zweck nur zur Hälfte genügen, wenn es nicht auch die deutsche Theaterkritik im Wechsel der Zeiten überblicken ließe. Nur muß man sich hüten, eine allzu starre Entwicklungslinie dieser Kunst aus den Dokumenten abzulesen. Die Temperamente entscheiden, wie überall, auch hier. Ich brauche nur auf Clemens Brentanos verschollene und hier auferstehende Rezensionen zu verweisen, die alle Ausdrucksmittel der Modernsten vorwegnehmen. Höchstens ließe sich ein stets wiederkehrender Wechsel von Systematikern und Impressionisten verzeichnen. Der alte Böttiger „entwickelt" in umständlicher Pedanterie das Spiel seines geliebten Iffland, und die jungen Romantiker zausen ihn, aus Abneigung gegen Mohammed wie gegen seinen Propheten. So wird der gelehrte Magister in Tiecks „Gestiefeltem Kater" von dem tapfer mitspielenden Publikum zur Tür hinausgeworfen, weil er seine Parkettnachbarn mit Hinweisen auf die „unendlichen Feinheiten" des Details langweilt. Die gleichen Gegensätze kehren wieder, wenn Rötschers Dozieren vom kecken Impressionismus Theodor Fontanes und aller seiner Jünger abgelöst wird.

Nur die Zuversicht zum eigenen Urteil ist hier wie dort gewachsen. Vergebens mögen die Theaterleute jene Zeit zurückwünschen, da ein Rezensent des Leipziger Bühnenwesens Anno 1741 den Titel Kunstrichter bescheiden zurückwies, „weil er noch zurzeit nicht genugsame Kenntnis davon habe und also leicht etwas beurteilen möchte, wovon er die Ur-

sachen nicht einsähe, warum es vielmehr so als anders sein müsse."

Seit jener Epoche der Resignation haben neue Generationen die Materie der Bühne, aber auch die eigene Sprache zuversichtlicher beherrschen gelernt. Deshalb brauchen wir nicht zu warten, bis Grammophon und Kinematograph, vielleicht für das Auge und für das Ohr, nimmermehr für die Seele der Empfänglichen Ersatz leiste. Jakob Minor hat uns auf diese Zukunft vertröstet, um uns das Schicksal: Ignorabimus zu ersparen. Aber seine eigene, vielfach zitierte Kunst, eine schauspielerische Leistung wachsam aufzufangen, widerlegt am besten sein Urteil: Ignoramus.

Als Leser dieser Sammlung sind neben den Freunden, den Erforschern, den Lehrmeistern der Theaterkunst auch die Praktiker willkommen: die Dramaturgen und Darsteller. Ludwig Speidel hat freilich einmal, als Sonnenthal sich in der Erfassung einer Shakespearerolle von einem Kommentar leiten ließ, die Worte niedergeschrieben: es hat sein Gefährliches, wenn Schauspieler Gedrucktes lesen können. Aber es müßte ja schlimm um den Geist der Selbständigkeit, um das Recht der Persönlichkeit bei den deutschen Mimen bestellt sein, wenn sie nicht Gewinn statt Schaden beim Durchwandern einer Ahnengalerie davontragen sollten.

Rollengeschichte, Schauspielergeschichte ist freilich noch nicht Theatergeschichte. Es gilt in Zukunft, den Rahmen weiter zu spannen, die Bühne als Faktor der sozialen und kulturellen Entwicklung immer deutlicher zu erkennen. Vorher aber muß im engeren die Bahn der deutschen Schauspielkunst mit allen Seitenpfaden aufwärts und abwärts übersichtlich verzeichnet werden. Wie die Bewegung im Wechsel der Zeiten und Ziele von einzelnen starken Persönlichkeiten beeinflußt wurde, mag am Werke der Klassiker diese Sammlung erweisen.

# Goethe

# Mephisto

1. Herzog Karl von Mecklenburg

Berlin 1819, Aufführung beim Fürsten Radziwill

Schwerlich .. dürfte jemals auf der deutschen Bühne ein vortrefflicherer Mephisto auftreten, als wir ihn von dem Herzog Karl dargestellt sahen. Dieser wurde hierbei nicht nur durch sein Naturell unterstützt: Überlegenheit durch satanischen Humor, Verachtung des weiblichen Geschlechtes wegen anderer Gelüste, Freisein von jeder Verlegenheit durch Geistesgegenwart, Schadenfreude, Heuchelei, allerunterthänigster Sklavensinn nach oben, rücksichtslose Tyrannenseele nach unten – sondern auch das eingelernte und eingeübte feine Benehmen des vornehmen Hofmannes, die Gewandtheit des Weltmannes ... kamen ihm in dieser Rolle zustatten [1]. So großen Beifall auch die berühmten Schauspieler Seydelmann, Dessoir, Döring und andere in dieser Rolle gewonnen haben: keiner von ihnen reichte auch nur im entferntesten an die Virtuosität, mit welcher Herzog Karl den Mephisto gab.

Friedrich Förster.

[1] In aller Munde war damals ein Spottvers, als dessen Autor man einen als patriotischen und satirischen Dichter berühmten Staatsrat (Stägemann?) nannte:

„Als Prinz, als General, als Präsident des Staatsrats schofel,
Unübertrefflich aber stets als Mephistophel."

2. Goethe als Vorleser 1828

In der Schülerszene ließ der Dichter nach den Worten des Schülers: „Fast möcht' ich nun Theologie studieren", eine Pause eintreten. In derselben zog er, Mephistopheles darstellend, das Haupt ganz in die Schultern ein, indem er hämisch, mit lauerndem Blick und breitem Grinsen erwiderte:

Ich wünschte nicht, euch irre zu führen.

Karl La Roche.

3. Karl La Roche Weimar, 28. August 1829

La Roche hat mir den Teufel zu Danke gespielt, wie vor ihm und nach ihm niemand. Wer Goethes Faust – und zwar lange zuvor, eh' man ihn auf die Bretter zerrte – öffentlich vorgelesen wie ich, dem konnte unmöglich die Schwierigkeit entgehen, diesen „Geist, der verneint", und zwar „schalkhaft", diesen Hauch des Bösen, welches wider Willen Gutes schafft, diese sublimste Schöpfung gesamter Poesie aller Zeiten, sinnlich zu verkörpern. Ich hatte mir niemals recht vorstellen können, wie es zu machen sei, daß der äußeren Erscheinung ihr Recht geschähe, und daß dabei die höhere geistige Zaubermacht geschont, daß sie nicht in den Staub des Materialismus herabgezogen werde? Sehr berühmte Schauspieler haben das Experiment versucht, sind, vom Beifall der Menge belohnt, so weit gegangen, Mephistos eigener Erklärung vom „längst vertriebenen nordischen Phantom" entgegen, ein solches gerade vorzuführen. Sie haben geschnurrt, gepruſtet, gemauzt, pferdefüßig gehinkt (Wunder noch, daß sie nicht Hörner sich aufstülpten!), haben Grimassen gemacht, Gesichter geschnitten zum Kinder schrecken, so daß Faust wahrlich keine Ursache mehr hatte, Gretchen einen „ahnungsvollen Engel" zu nennen, wegen ihrer unerklärlichen Abneigung gegen seinen Freund.

La Roche hingegen wendete von solchen abscheulichen, übel-

*Ludwig Dessoir*
*als Faust und Mephisto zugleich.*

riechenden Hausmittelchen und Mixturen nichts an. Er hielt streng die Weisung inne, die im Gedichte vorliegt, und blieb durchweg der humoristisch-negierende, witzig-spöttelnde, lustig-zweifelnde, listig-spähende Geist. Im Einklange damit standen seine Gebärden, sein vornehm-freies Betragen, seine meisterlich-schlichte Rede, worin weder stark betont, noch wichtig herausgehoben, noch effekthascherisch gedehnt, sondern immer flüssig, eindringlich und verständlich und nach Hamlets Vorschrift „leicht von der Zunge weg" gesprochen wurde. Sein Mephistopheles war kein Teufel von Fleisch und Bein, der herumläuft wie der brüllende Löwe und sieht, welchen er verschlinge. Es war eine symbolische Erscheinung, die auf der Höhe des Gedichtes stand. Ja, daß ichs geradeheraus sage: eine Erscheinung, die vielleicht ebensowenig auf die reale Bühne gehörte als das Gedicht selbst. In diesem Falle der größte Ruhm für den Schauspieler, der die Dichtung über die laute Wirkung stellt.

Karl von Holtei.

4. Karl La Roche Wien 1832

La Roche als Mephistopheles war nicht lebhaft und nicht boshaft genug. Auch klingen die Töne zu ehrlich und manchmal gar zu wehmütig ... Seinem Vortrage entsprach auch die Maske, die durchaus nicht diabolisch war.
Er nahm die Rolle schleichend und viel langsamer als nötig, aber ebenso wirksam.

C. L. Costenoble.

5. Karl La Roche

Der Dichter selbst hatte die Rolle mit ihm durchgegangen, sich gegen ihn über die Bedeutung dieser Gestalt ausgesprochen. „In der Rolle des Mephistopheles, wie ich sie gebe," hat La Roche sich geäußert, „ist jede Gebärde, jeder

Schritt, jede Grimasse, jede Betonung von Goethe; an der ganzen Rolle ist nicht so viel mein Eigentum, als Platz hat unter dem Nagel."

Man kann das allenfalls glauben, denn La Roches Mephisto war ein höchst maßvoller, behaglicher Teufel, wie er etwa der Altersauffassung Goethes entsprechen mochte ...

*

Wenn wir die in unserem Gedächtnisse etwas verblaßte Figur von La Roches Mephisto uns zurückzurufen bemühen, so spricht nichts dagegen, daß man sie auf Goethe und seine Autorität zurückführen könnte. Sie hatte wenig von der giftigen Schärfe, von der Überklugheit und dem Zynismus, womit andere Darsteller den Mephisto auszustatten pflegen; La Roche war ein Teufel, der sich in guter Gesellschaft konnte sehen lassen; er war kein sarkastischer Unsläter, sondern ein Ironiker, dem es sogar schwer wurde, grimmig zu werden ...

Ludwig Speidel.

6. Karl Seydelmann über seine Auffassung

Brief an einen Wiener, aus Seydelmanns Nachlaß

„Sie haben auf Ihrer Bühne den Faust nach Goethe gesehn. Teile des Faust und diese Teile gemodelt, wie die k. k. Zensurbehörde es befiehlt. Freilich! Deshalb wird man aber wohl nur im Scherz oder im kalten Unverstande sagen dürfen, die Wiener Darstellung des Faust, des Mephistopheles insbesondere, sei die Goethesche, die einzig richtige. Gewiß ist sie eine den dortigen Verhältnissen möglichst gut angepaßte zahme Versinnlichung des Teufels. Laufen wir aber diesem Teufel durch das ganze Gedicht nach, so finden wir ihn nicht nur nicht zahm, sondern keck und frech und zotig. Ebenso keck und frech und zotig als geistreich, brennend

und versengend, eben wie der Teufel. Nur einige Jahrhunderte älter, zum Spaß modern gebildet, aber ganz der alte wohlbekannte Teufel. Und Goethe, der sich für sein aufgeklärteres Publikum doch der Volkssage in fast allen ihren Einzelheiten bediente, wollte ihn nicht anders ... Was er etwa abweichend davon hinterher ... mag gesagt haben, kümmert mich, wenn ich den Teufel, wie er ihn schrieb, abzuspiegeln haben soll, den Teufel. Die Worte des Gedichts, der Kitt, der aus ihnen hervorquillt, bilden mir ganz allein das Material, aus dem sich das Phantasiebild zu verkörpern hat. Entsetzt sich nun eine zarte vornehme Natur, eingehüllt in die Spinnwebenschleier der allersorgfältigsten Bildung, davor: nun, sie entsetze sich! Und wunderte sich der Dichter selbst, er verwunderte sich doch nur über die Größe der eignen Kraft, die ihm hier sinnlich entgegentritt. Wer den Teufel an die Wand malt, muß nicht zu Boden fallen, wenn ihm das Urbild entgegengrinst. „Der Goethesche Teufel!" Was will denn das eigentlich sagen? Seine alte gemütliche Freundin, die Hexe, vermißt sie in ihrem Erkennungsjubel etwas anderes an ihm, als den gewohnten Schmuck der Hörner und des Schweifes und des Pferdefußes? Nein! Nur einige Worte von ihm, eine seiner freundlichen Gebärden, und sie jubelt über die Ankunft ihres Junker Satan. Und die andern Figuren des Gedichts? Faust weiß es sehr gut, wem er sich verschrieben hat, wer von nun an sein steter Begleiter ist. Die bis zur Sinnlosigkeit betrunkenen Studenten wittern in diesem doch den Teufel. Gretchen, in ihrem Ahnungsvermögen, erzittert in seiner Nähe. Die Sinnlichkeit der Marthe aber sieht nichts in ihm als männliche Abhilfe ihrer Not und fragt den Teufel nach sonst etwas. Valentin endlich, im Dunkel der Nacht, wird vom Schreck befallen, eine dämonische Kraft kämpfe gegen ihn. Was sich also allen Personen des Ge-

dichts mehr oder minder deutlich zu erkennen gibt, das sollte sich dem Zuschauer vor der Bühne allein verbergen oder als etwas anderes, Höflicheres vielleicht darstellen, damit Papa Frau und Töchterchen den wirklichen Teufel doch auch einmal zum angenehmen Zeitvertreibe dürfe sehen lassen? Wie das in Übereinstimmung mit den Worten zu machen wäre, versteh' ich nicht. Aber das erkenn' ich, daß Goethes Mephisto keine harmlose Erscheinung für junge Mädchen ist. Hat man es mit den Äußerlichkeiten des Schauspielers zu tun, so antworte ich: ich halte mich streng an die vom Dichter selbst vorgeschriebene Toilette und spiele demnach, dem Geist und seiner Hülle folgend, den Teufel – wie gut, oder nicht gut, kann ich mit Bestimmtheit leider nicht sagen ...

Den Vorwurf der sehr Glatten und Feinen, daß ich ihn nicht zahm, nicht gemäßigt und gesittet genug darstelle, nehme ich hin, und zwar im Namen des Urbildes, das in der Tat weder als zahm noch als gemäßigt gelten kann.

7. Karl Seydelmann

... Seydelmann hatte diese Rolle in einem Briefe verteidigt; er bestand darauf, den Teufel der Volkssage zu spielen und Goethes wunderbare Dichtung auf den derben Realismus des Köhlerglaubens zurückzuführen..... Diese Äußerungen zeigen vor allem, daß Seydelmann über die Wirkung seines Mephistopheles sich vollkommen täuschte. Man entsetzte sich durchaus nicht davor, er machte nur den Eindruck des Widerlichen, Grotesken, ja Lächerlichen. Des Dichters Kraft und Größe konnte aus dieser Maske, die der Fratze des Puppenspieles nachgeahmt war, mit diesen Krallenhandschuhen, der krächzenden Sprache, dem Unkenton, den er beim Nachziehen des Pferdefußes von sich gab, dem Pusten, womit er Gretchens Zimmer mit schwüler, dumpfer Luft

anfüllen wollte, und aus all den kleinlichen Künsten mehr – unmöglich sinnlich entgegentreten. Sollte Goethes Intention, die den Teufel als edlen Junker in ebenso vernichtender als graziöser Ironie vorführt, ganz beseitigt und nur der widerlich kotige und zotige Teufel vom Blocksberge gezeigt werden, so hätte das grasse Realitätsprinzip bis aufs Äußerste verfolgt werden müssen: die Sprache hätte wirklich nervenerschütternd, das Aussehen in der Tat entsetzlich, das Pusten wirklich schwefelriechend sein müssen usw.; Seydelmann aber hatte an der Grenze der gewöhnlichsten Theatermittel haltmachen müssen und war dadurch in Widerspruch mit des Dichters wie mit seiner eigenen Intention geraten.

Eduard Devrient.

8. Karl Seydelmann

Aus Mephistopheles machte er einen erdigen, knarrenden Geist mit eiserner Konsequenz, es ist wahr; aber wo war der Marinelli der Hölle, den Goethe im Sinne hatte? Er war überhaupt nicht fein, diplomatisch, sondern schwer, mit einem diabolisch-tierischen Tone. In den Szenen mit dem Schüler dagegen, bei der Ausstellung des Pakts, mit Martha vorzüglich, wundersam bizarr ... Die Figur war den Leuten zu derb, welche sich des guten Freundes in dieser Gestalt schämen mochten ... Seydelmann trieb ... mit seinem infernalischen Krächzen, Pusten und Murksen die Leute beinahe aus dem Theater.

Karl Immermann.

9. Karl Seydelmann

Es wird in jeder Verkörperung des Mephistopheles ein unauflösbarer Bruch bleiben, weil entweder die Versinnlichung zu sinnlich derb, zu schwer ist und zu sehr an den Teufel des alten Volksglaubens erinnert, oder zu abstrakt, zu wenig

sinnlich diabolisch ist und zu sehr also den vom Dichter so reich individualisierten Teufel zum Ausdruck eines Prinzips verflüchtigt. Da nun aber der Mephistopheles des Volksglaubens, die eigentliche Grundlage auch des Goetheschen Teufels, sinnlich faßbar ist und in der Darstellung individuelle Realität gewinnen kann, so ergriff Seydelmann diesen mit der vollen Gewalt der Phantasie und stattete ihn mit allen denjenigen Zügen aus, welche unsere Phantasie diesem Geschöpf der Sage leiht.

Der Künstler zeigte ihn schon in der Maske so ganz und gar als ein nicht menschliches Wesen, das also auch nicht den Bedingungen menschlicher Existenz unterworfen sei, daß wir die Virtuosität bewundern mußten, mit welcher derselbe den Sohn der Hölle individualisiert hatte. Ein wespenartig dünner Leib, die Finger krallenartig gekrümmt, der Kopf mit struppigem schwarzem Haare bedeckt, die Augen schielend, die Nase zum Kinn herabgezogen, alles dies zusammengenommen gab dieser Gestalt einen durchaus dämonischen Charakter. Wir suchten bei dieser Individualisierung vergeblich nach einem ähnlichen Geschöpf in der Menschenwelt; diese Gestalt erschien als ihre eigene Gattung. Mit dieser derben Realität ausgestattet, bewegte sich nun Seydelmanns Mephistopheles in einer, keinen Augenblick sich vergessenden Konsequenz. Bis auf den Hauch, mit welchem er Gretchen sittlich zu vergiften trachtet, war es das sinnliche, derbe, höhnende Geschöpf der Volkssage, das sich auf dem Blocksberg wie in der Hexenküche in seinem eigentlichsten Elemente fühlt, weil es hier der Herr seiner Kreaturen ist, denen gegenüber es sich auch in diabolischer Gemeinheit ganz genießt ...

Wo der Goethische Mephistopheles das dort sinnliche Geschöpf der Sage in sich aufnimmt und sich mit ihm zusammenschließt, da deckte Seydelmanns Darstellung den Dichter

so sehr, daß wir diese Szenen zu den höchsten Triumphen der Schauspielkunst zählen. So war sein Mephistopheles in Auerbachs Keller, in der Hexenküche, vor Gretchens Fenster das Lied zur Zither singend, der kupplerischen Martha gegenüber, ferner der diabolisch höhnende, wie der in der Maske des Faust den verknöcherten Zustand der Fakultätswissenschaften verspottende unübertrefflich, weil in diesen Szenen teils der sinnlich derbe, wilde phantastische Teufel der Sage vor uns erscheint, teils, wie in den zuletzt genannten Szenen, Mephistopheles mit dem Ausdruck menschlichen Hohnes und menschlicher Ironie zusammenfällt. Dagegen mußte zwischen dem Mephistopheles Seydelmanns, welcher die „Spottgeburt von Dreck und Feuer", den Helden des Blocksbergs so dämonisch versinnlichte, und dem sich aller Individualisierung entziehenden Mephistopheles, dem Prinzip des Bösen in seiner Sinn und Geist berückenden und vergiftenden Gewalt notwendig ein unauflöslicher Bruch eintreten.

H. Th. Rötscher.

10. Karl Seydelmann 1838

Der Schwierigkeiten sind genug, mit denen Seydelmann zu ringen hatte und noch hat. Seine schwere dicke Zunge verwechselt die Konsonanten r und l, s und sch; im stärksten Affekt zerbricht ihm oft der Laut der Stimme, und was schmetternd wirken soll, wird bloß stechend und spitz ... Einem denkenden Schauspieler werden die Mängel des Naturells auch zum Gewinn. Seydelmann könnte den Mephistopheles nicht besser sprechen, als mit dieser bleischweren Zunge, die er von der Natur erhielt; es ist, als hätt' er den Pferdefuß in der Kehle, als habe der Teufel selbst ihm die Zunge so schwer gelötet, um diese schnarrenden, schleifenden Töne hervorzubringen, in denen sich der Hohn der Hölle dehnt und reckt ...

... Von ganz besonderem Effekt ist ... die Art und Weise, wie Seydelmann das Flohlied vorträgt; man glaubte den heimlichen Atemzug der Hölle zu hören ...

Gustav Kühne.

11. Karl Seydelmann Berlin, April/Mai 1840

... Sie wissen, welchen großen Wert ich immer auf Seydelmanns Mephistopheles lege. Ich sah seit sechs Jahren mehre Teufel auf der Bühne, aber der Seydelmannsche behielt bei mir den Vorrang ... Ich fand, daß Seydelmann diese Aufgabe jetzt mit mehr Virtuosität löste als vor sieben Jahren, wo ihm die Rolle selbst noch neu war. Er hatte sie jetzt in der Tasche und spielte sie, während er sie früher schuf. Die Übergänge haben sich abgeschliffen, die ganze Behandlung des Charakters ist leichter und behender geworden. Ich kann allerdings nicht sagen, daß diese Veränderung eine durchgängig vorteilhafte ist. Das Materielle, das mir sonst an dem Seydelmannschen Mephisto gefiel, war ausgestoßen, und nur jenes Blasen und Atmen war geblieben, das die Feuerseele und die Gebundenheit an das heiße Element so schön bezeichnet. Da diese Nuance aber etwas isoliert steht, so hat sie auch die organische Notwendigkeit verloren und wird in dem Augenblick, wo Mephisto das Zimmer Gretchens mit Qualm vollbläst, nur eine Komödianterei; denn dies Blasen soll kein mechanisches, sondern ein organisches Beiwerk an ihm sein. Gretchen muß die Luft im Zimmer schon dadurch, daß Mephisto überhaupt drin war, schwül finden; Schwüle hineinzublasen, das ist eine Inkonsequenz in der Auffassung. ...

Ich weiß wohl, daß der treffliche Künstler mit seinem Mephisto einen schweren Stand in Berlin hatte. In einer Residenz, wo der verstorbene Herzog Karl von Mecklenburg den Teufel bei einem dramatischen Privatvergnügen

des Hofes im Claque, schwarzen Frack und seidenen Strümpfen spielte, war es schwer, die „Spottgeburt aus Dreck und Feuer" geltend zu machen. Man will, glaub' ich, hier den Teufel so zivilisiert wie möglich haben, mehr den Junker Voland mit der Hahnenfeder, den „Herrn Baron", als den furchtbaren Elementargeist, der nicht bloß der Teufel, sondern auch die Hölle ist. Karl Gutzkow.

12. Karl Seydelmann

... Seydelmann hat recht, daß er euch zuliebe den Teufel nicht wie einen gebildeten Schauspieler hinstellt, der euch bloß zum Spaße den Teufel spielt. Er ist Mephistopheles durch und durch; so groß, so befremdend, so wild, so höhnend, wie ihn sich die glühendste Phantasie nur auszumalen imstande ist. Die Lustigkeit dieses Teufels kann ebensogut Lachen als Entsetzen erregen; es kommt nur auf die Umstände an.

Bei dem Äußern scheint Seydelmann die Umrisse von Retzsch zugrunde gelegt zu haben und dann aus eigener Machtvollkommenheit weitergegangen zu sein. Sein Kleid ist von hochrotem, glänzendem Zeuge mit gelben Zieraten, das Mäntelchen „von starrer Seide" grasgrün; den übermäßig langen Oberleib umgürtet ein schmales, schwarzes Wehrgehänge. Dieser Leib ist wespenartig dünn; die Finger sind gekrümmt wie Krallen; beim Gehen wird der Pferdefuß mit vornehmer Grandezza nachgezogen. Den Schädel bedeckt ein struppiges, schwarzes Haar, die Augen sind schielend und schief; der Mund fletscht die Zähne und ist an den Winkeln in die Höhe gezogen, der fürchterlichste Hohn spricht sich darin aus; die Nase senkt sich in grasser Unförmlichkeit zum Kinne. Nur diese Nase und die Haare sind künstlich, alles übrige ist Kunst, das will sagen, Seydelmann bringt die Täuschung ohne fremde Hilfe, bloß durch Verzerrung der

Gesichtsmuskeln hervor und beharrt darin mit unglaublicher Konsequenz während der langen Dauer des Stückes . . .
Das erste Auftreten des Teufels kann in seiner Art bescheiden genannt werden. Er will kein Aufsehen machen, wie ein vornehmer Mann, und tritt daher hinter dem Ofen hervor, gekleidet wie ein reisender Skolast. Seydelmann benimmt sich vollkommen dieser Ansicht gemäß während der ersten Szene. Er ist so manierlich, als es ihm nur möglich ist; die Luftgestalten fangen ihre Gaukeleien an, Mephistopheles wendet sich wie ein vornehmer Kenner darnach hin, nickt Beifall, murmelt Anerkennung; endlich ist Faust eingeschlafen; er beugt sich über ihn, er scheint seine Stirne anzuhauchen und mit den Krallenfingern irgendeinen unheimlichen Zauber über seinen Schlaf zu verüben; dann erhebt er sich, und unbelauscht, wie er ist, spricht er das: „Er schläft" so teuflisch, so ganz Hohn – die ganze Hölle lag darin.
In der Szene mit dem Schüler parodierte der Teufel das Wesen des Stubenhockers und Gelehrten, aber immer schimmerte Spott und Hohn durch in allem, was er tat und sagte. Wie nahe er dem Schüler auf den Leib rückte, wie er sich lang machte und von oben, mit gekrümmtem Halse, auf ihn heruntersah, wie er sich blähte und ihn anpustete – es war alles so unheimlich, so widerlich und abschreckend; dieser gewaltige Eindruck läßt sich in Worten nicht wiedergeben. Von nun an hörte man, wenn Mephistopheles allein war, oder wenn er fortging, seltsame Töne, hohl, kläglich, wie das Lachen der Turteltaube mit dem Schalle des Unkengeheuls vermischt, ein-, zwei-, dreimal kurz nacheinander ausgestoßen. Diese Töne kamen aus keiner Menschenbrust; sie waren allen befremdlich, man wußte nicht, was es war.
Mephistopheles wird von Szene zu Szene vertrauter mit seinem Gefährten; immer frecher wurden seine Aufforde-

rungen, immer dienstfertiger sein Benehmen. Im Keller zu Leipzig benimmt er sich gespreizt, um den Gesellen zu imponieren; sein Lied singt er stehend, mit ganz trefflichem Vortrage, während er den einen Fuß aufhebt, um sich damit die Wade zu kratzen. Bei der Hexe zeigt er die familiärste Vertraulichkeit. Faust findet Gretchen; Mephistopheles' Hohn wächst; die seltsamen Töne, die uns schon früher überraschten, nehmen jetzt deutlicher den Charakter menschlichen Lachens an und erschüttern uns. In Gretchens Zimmer betrachtet er alles mit listiger Spürnase. „Nicht jedes Mädchen hält so rein!" – Er stellt den Schmuck in den Schrank; aber ehe er das Zimmer verläßt, ist er bemüht, die Luft mit seinem Hauche zu durchwürzen. Dies Blasen und Pusten hat etwas Ängstliches, und des armen Gretchens Worte: „Wie drückend und schwül ist die Luft" empfinden wir mit. Mephistopheles nimmt bei Marthen wieder jenes gespreizte, vornehm tuende Wesen an, das wir schon an ihm kennen. Sein höhnischer Spott bei der Todesnachricht des alten Schwertlein, seine Galanterie während der Gartenpromenade, wie er Marthen beim Arme führt, der Ton, womit er seine Antworten auf ihre zärtlichen Andeutungen begleitet, wie er den Kopf so stolz in den Nacken wirft, kurz, wie er hier sich bemüht, unser Tun und Treiben nachzuäffen, das ihm aber doch so ganz fremd ansteht und von der teuflischen Natur in ihm wieder zerstört wird, alles dies ist unvergleichlich, unnachahmlich.

August Lewald.

13. Theodor Doering 1841

Doering . . . bringt den baronisierten Teufel des modernen Zeitalters mit dem alten Satan in Übereinstimmung. Er ist nicht Gespenst, er ist mehr Gnom und Kobold. Er erscheint mit einem Gesicht, das auf dem Blocksberg schon wund und schäbig wurde, aber er gibt den witzigen Satan,

den Humoristen, der uns überzeugt, er sei auf dem Blocksberg auf seiner Höhe, wo er mit den Hexen tausend Späße treibt, ein Humorist, dem wir zutrauen, er schlage aller Welt, selbst dem Herrgott ein Schnippchen. Goethes Mephisto hat freilich vor Gott Vater viel Respekt, er schmeichelt im Prolog dem Alten im Himmel, und der Alte nimmt ihn wie einen närrischen Kauz. Jener Zug des Respektes, im Goetheschen Teufel ein sehr eigentümlicher, kommt Faust gegenüber in der Stelle zur Erscheinung, wo er den Hochmut der menschlichen Forschung verhöhnt: „Glaub' unser einem, dieses Ganze ist nur für einen Gott gemacht! Er findet sich in einem ew'gen Glanze" usw., Worte, bei denen die Döringsche Rezitation die Demut, die den Teufel hier überwältigt, vermissen ließ. Meisterhaft war Döring, wo er dem Schüler die Fakultäten definiert; genial besonders die Mimik, wo die Rede auf das Studium der Theologie kommt; hier wird dem Teufel physisch unwohl, sichtlich miserabel zumut. Ebenso eigentümlich war Döring im Verkehr mit der Hexe und in der Begegnung mit der alten Marthe. Hier war er nicht so satanisch wie Seydelmann, der im Verkehr mit den alten Weibern die ganze diabolische Macht und Majestät der Hölle entwickelt, aber dafür listiger, spielerischer, ein humoristischer Gnom.

Gustav Kühne.

14. Theodor Doering 1850

Dawison ... deckte die Dichtung in den Szenen mit dem Schüler, Auerbachs Keller, Marthe, nur Faust gegenüber erinnerte er mich, zumal in Absicht auf die schlechterdings erforderliche Selbstironisierung, dann und wann leider an Doering, der es in der Teufelart denn doch höchstens zum Waldteufel gebracht hat.

A. Peip.

15. Theodor Doering

Doerings Auffassung des Mephisto neigte sich durchaus zur humoristischen Seite hin, und er gab ihm nur so viel von teuflischer Färbung, als ihm mit seinen Intentionen vereinbar schien. . . . Ich habe verschiedene Schauspielergrößen in der Rolle des Mephisto gesehen: Weidner, Grunert, Marr, Dawison und – ich salutiere dem gelehrten Herrn – Carl Seydelmann, ein Fürst der Hölle, wie er im Buche steht.

Weidner gab ihn pedantisch, mit einer Art von grausenerregender Schulmeisterwürde; Grunert doktrinär, schon mehr Professor der Hölle; Marr chevaleresk, aber mit dem dämonischen Anstriche des Junker Voland; Dawison „die Spottgeburt von Dreck und Feuer", aber zu untergeordnet, zu saft- und kraftlos; und Seydelmann: seine höllische Majestät, mit dem ganzen Apparate des Abgrunds, Blitz, Donner und Schwefel im Gefolge, zu seiner Rechten Grausen und Entsetzen, zu seiner Linken Heulen und Zähneklappern der Verdammten; und dennoch war er von den Fünfen derjenige, welcher dem Humor, der Satire den freiesten Spielraum ließ, obgleich die andern vier es auch nicht an Humor fehlen ließen. Gelacht wurde bei allen Fünfen . . . Unsere mittelmäßigen Charakterspieler glauben ganz was Besonderes getan zu haben, wenn sie den Mephisto so darstellen, daß nicht gelacht wird. Von dieser Furcht war Seydelmann nicht „angekränkelt", ich selber habe ihn auf der Probe sagen hören: „Hier machen wir eine kleine Pause, denn hier wird zuverlässig gelacht."

Döring kopierte in der Schmuckszene sogar den Pfarrer, die Mutter und das Gretchen; den Pfarrer mit übertriebener Salbung, die Mutter mit einem Stockschnupfen und das Gretchen zimperlich. . . . Die Wut und der Ärger über den Verlust des Schmuckes verleiteten ihn sogar zu Übertreibungen,

und es läßt sich gar nicht sagen, welch erschütternde komische Wirkung dies auf das Publikum ausübte.

Carl Wexel.

16. Theodor Doering — Gesamtgastspiel München 1854

La scène où, sous la robe et le bonnet du docteur Faust, il berne l'étudiant naif qui voudrait tout apprendre et à qui il démontre, avec des façons railleuses, la vanité de toutes les sciences, est d'un comique vertigineux. Quels acérés coups d'épingle dans les ballons de l'orgeuil humain!

Théophile Gautier.

17. Heinrich Marr — 1846

. . . Er ist darin ein ironisch-humoristischer, liederlicher Lebemann, aber dies mehr als blasierter Bonvivant wie als feiner Weltmann . . .

C. A. Schloenbach.

18. Bogumil Dawison — Heidelberg, zwischen 1847 und 1854

Dawison entzückte uns dermaßen, daß meine Frau beteuerte, sie würde ihren letzten Sparpfennig opfern, um ihn öfters zu sehen. Weder vorher noch nachher habe ich einen Schauspieler gesehen, der so mit seiner ganzen Person spielte. Bei Dawison beteiligten sich auch die Wadenmuskeln am Gebärdenspiel. Sein Mephisto war der große Herr, dem alle Mittel gerecht und alle Mittel zu Gebot sind, namentlich auch die Menschenverachtung, um seine heillosen Ziele ins Werk zu setzen. Dawison bekundete in seiner Rolle eine überraschende Fertigkeit im Erscheinen. Als er in Fausts Studierzimmer auftritt mit den Worten: „Wozu der Lärm, was steht dem Herrn zu Diensten?", ist er da, ehe mans ahnt,

obgleich man doch sein Erscheinen jeden Augenblick erwartet.

„Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust."

Jakob Moleschott.

19. Bogumil Dawison Dresden 1855

Als Mephisto stach er nicht sonderlich hervor; doch machte er etwas sehr Hübsches. Während nämlich in der Hexenküche die Hexe ihren Hokuspokus macht und Faust in dem Kreise steht, warf sich Dawison als Mephisto in einen Stuhl und pfiff eine kleine Meerkatze herbei, die er auf den Schoß nahm, auf dem Knie reiten ließ und gar anmutig teuflisch mit ihr spielte, was sehr behaglich aussah.

Gottfried Keller.

20. Bogumil Dawison Weimar 1856

Dawison kehrte mehr den lustigen, humoristischen Teufel heraus, der unsere Lachmuskeln in Bewegung setzt, statt uns das böse Prinzip vorzuführen, bei dessen Humor uns zugleich ein unheimlicher Schauder durchdringt.

Eduard Genast.

21. Bogumil Dawison Breslau, April 1857

Als Basis für seine Auffassung schien der Künstler die Worte des „Herrn" im Prolog genommen zu haben:

„Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

Der Schalk, der reizt und wirkt – der war Dawisons Mephisto. Ein lustiger Teufel, stets munter, frisch, unterhaltend, sprühend von Witz und Geist, überall scharfe Lichter aufsetzend – wobei die Figur aber häufig ins Possenhafte umschlug. Der Schalk überwog so sehr, daß der Teufel fast ganz in Vergessenheit geriet.

Max Kurnik.

22. Bogumil Dawison

Viele werden sich erinnern, ... wie sein Mephisto, der ganz in Lauge getaucht schien, zu denken gab. Sein Mephisto war der Gottseibeiuns in Lebensgröße. Diese Schärfe und feine Witterung, dieser tiefe Ingrimm, der manchmal in dämonische Flammen aufschlug, bei allem Zynismus jener höllenjunkerliche Anstand – es war eine Gestalt, die vom genialsten Leben überschäumte.

Ludwig Speidel.

23. Friedrich Haase

Vor zwei Jahren habe ich hier den .. Schauspieler Haase als Mephistopheles gesehen und bin sehr befriedigt gewesen: er war durch und durch in Verruchtheit getränkt, und ein gewisses air de réprobation verließ ihn nie. Am meisten hat er mich frappiert im Anfang, plötzlich als fahrender Scholast dastehend.

Arthur Schopenhauer.

24. Josef Lewinsky

Die mannigfachen, einander widerstrebenden und zum Teil sogar widersprechenden Elemente, welche der Mephistopheles enthält, dieses halbe Dutzend Rollen gleichmäßig zu verkörpern und doch auch wieder zu einer einheitlichen Rolle zu verschmelzen, ist vielleicht nur Dawison ganz gelungen. Lewinsky, der auch hier den Geist der Verneinung keinen Augenblick hinter dem fahrenden Schüler, dem Kavalier oder dem Hagestolz verschwinden läßt, geht den einfachsten,

*Friedrich Mitterwurzer*
*als Mephisto.*

aber auch sichersten Weg, der allein in den zweiten Teil hinüberführt, indem er die Mannigfaltigkeit des Details durch einen einheitlichen rhetorischen Vortrag bändigt, der den Dichter wohl nicht in allen Punkten ergänzt, aber ihm auch nichts Wesentliches schuldig bleibt.

Jakob Minor.

25. Friedrich Mitterwurzer Juni 1877, Mai 1894

Die Inszenierung am Burgtheater kommt diesem Schauspieler . . . wohl einigermaßen entgegen, eben in dem Prolog im Himmel. Aus der dunklen Tiefe, über die sich der Himmel mit seinen Engeln aufbaut, aus wallenden wogenden Wolken und Wässern, die noch im Chaos brüten, erhebt sich da schattenhaft webend die Gestalt Mephistos. In diese Szenerie fügte sich die Erscheinung Mitterwurzers sehr gut ein, viel besser als die Lewinskys. Eine gewaltige, wild umlockte Gestalt, taucht er empor, seine umschleierte Stimme tönt aus der Region der Urmächte, hie und da gellt sie schneidend auf, wir vernehmen den Groll des gefallenen Göttersohnes gegen die verlorene Lichtheimat . . .

Auch in den spätern Szenen hat Mitterwurzer nicht die herkömmliche Mephistomaske, nicht die rote Kapuze über die Stirn gezogen, so daß alles Haar verdeckt ist, nicht die scharfen, über der Nasenwurzel zusammenlaufenden Brauen; nur daß er das Gesicht recht blaß schminkte und vielleicht ein paar Falten um die Mundwinkel legte, aber die Stirn ließ er frei, das wirre Haar sichtbar; er verunstaltete sein Antlitz auf keine Weise – man hätte diesen Mephisto beinahe schön nennen können, schön und unheimlich, anziehend und abstoßend zugleich . . . In dem Monolog vor dem Auftreten des Schülers, in dem: „Und doch gelingt's ihm nicht, da es, so viel es strebt, verhaftet . . .", in dem: „Und immer zirkuliert ein neues, frisches Blut!", dem: „Nun, Fauste,

träume fort, bis wir uns wiedersehn" kommt der ingrimmige Satan zum Vorschein; aber auch in ein paar Stellen späteren Ursprungs weiß er diesen Ton zu legen, sogleich in das: „Staub soll er fressen und mit Lust" des Prologes im Himmel. Dabei treten dann immer, hier stärker, dort abgeschwächt, jene physiologischen Symptome einer tieferen innerlichen Erregung zutage. Die Prosaszene bietet keinen Anlaß zu einer Äußerung des Dämonischen in dieser Form; hier tritt es als unerbittlich-grausame, höhnisch-brutale Gewalt hervor: „Sie ist die erste nicht" und: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vorm Schwindel nicht sicher? Drangen wir uns dir auf, oder du dich uns?" Daß Mitterwurzer auch physisch-körperlich dem Faust als eine zum mindesten ebenbürtige Gestalt entgegentreten konnte, kam dieser Auffassung hier sehr zustatten. Auch in der Szene in der Hexenküche ist er der furchtbare Herr der Hölle; mit satanischer Majestät treibt er die Hexe zu Paaren: „Erkennst du mich, Gerippe, Scheusal du! Erkennst du deinen Herrn und Meister!" Da schwillt seine Stimme wieder einmal zum Donner, da werfen seine Augen Blitze, vom Stampfen des Fußes dröhnen die Gewölbe. In dem Folgenden springt er dann zu einem so gewagten sinnlichen Zynismus über, daß man fürchtet, er möge die Grenze des auf der Bühne Schicklich-Möglichen rücksichtslos überschreiten. Und er hat mirs später auch eingestanden, daß er hier immer dazu versucht ist.

Ganz und gar als ein anderes Wesen erscheint er bei seinem ersten Auftreten als fahrender Scholast, in Auerbachs Keller, in der Szene mit dem Schüler, in den Szenen mit Martha. Dort ganz demütiger Schüler, hier ganz Pedant; dort ein Kavalier, der mit den täppischen Gesellen ein wenig Kurzweil treibt, hier ein lustiger Hanswurst . . . Und so zerfiel

denn für den oberflächlichen Beschauer sein Mephistopheles in ein halb Dutzend Rollen, die miteinander schier keinen Zusammenhang hatten.

Das erstemal hatte hier Mitterwurzer einen entschiedenen Mißerfolg, beim Publikum sowohl wie bei der Kritik. Wenn ihn Speidel einen „gräßlichen Hanswurst" nannte, so war das doch bezeichnend, wenn nur das „gräßlich" nicht in dem landläufigen Sinne von „abscheulich, nicht anzusehen", sondern in dem schriftmäßigen von „entsetzlich furchterregend" gemeint war. Als der Künstler dann 18 Jahre später den Mephistopheles zum zweiten Male in Wien spielte, erhielt er nicht nur starken Beifall, auch die Kritik begegnete ihm im allgemeinen sehr anerkennend. Aber diesmal hat er doch die Grundlinien der Darstellung nicht verändert, nur die grellen Kontraste waren gemildert. Der gräßliche Teufel und der Hanswurst standen einander nicht mehr so unvermittelt gegenüber; es waren eine Menge feiner Übergänge da, alle Farben gedämpft, alle Töne herabgestimmt.

Eugen Guglia.

26. Josef Kainz Berlin, 1. März 1907

Das war . . . eine Gestalt nicht von Goethe, sondern etwa von Byron. Ein Luzifer (von Byron). Ein Engel. Ein Verdammter noch im Lächeln. Ein in Spott und Beweglichkeit von Melancholie Umleuchteter, Umflatterter. Nein, „Schwermut" ist zu lyrisch: – Mißmut. Hinter allen Teufeleien lag etwas wie die Erinnerung an . . . einmal Geschehenes und an Verstoßensein. Ich kann es nicht vergessen.

Ein Bedauern, daß ihm diese lieblichere Welt verloren blieb. Und als er Gretchen erblickte, brach es, für mein Gefühl, unauslöschbar durch – er sah sie an, es regte sich etwas, . . . „als ich noch Prinz war von Arkadien" . . .

Ich war in diesem Augenblick erschüttert: als ob man jenseits, von einem Gestade, zurücksähe, plötzlich, auf etwas Nichtmehrzuerreichendes. Als ob eine Hand, hast du nicht gesehen, an den Sitz der Seele gepackt hätte. Aus . . .! Einst . . .! (Byron.)

*

Das war mein menschlicher Eindruck.
Als „Charakterdarsteller" ist Josef Kainz von stärkerer Macht in Richard dem Dritten. Er war an dem Faust-Abend oft ein Deklamator mit Unarten; grimassig wie als Dichter Torquato, – dessen Seelenzerwüstung doch keiner so nachzeugen kann wie er.
Äußerlich und fatal in der Hexenküche. (Das „Her zu mir!" am Schluß hab ich nicht mehr gehört.)
Und mit alledem gab er einen Eindruck, . . . den ich nicht vergessen kann.

Alfred Kerr.

27. Josef Kainz Berlin, 1. März 1907

Vor dem Herrn zeigt er sich als Elementargeist mit unversteckten Hörnern, ein roter Mantel umhüllt ihn wie Höllenfeuer. Aber es geht nichts Elementarisches von ihm aus. Originell sind vielleicht die tierischen Bocksbewegungen des gehörnten Kopfes, den die Sonne sticht und den die Lobgesänge der Engel in ein ironisches Schütteln bringen. Dagegen bleibt seine letzte unterwürfig-unverschämte Replik ohne Humor, und die Wette um Fausts Seele nimmt er mit einem allgemeinen Kainzschen Pathos anstatt mit dem lüsternen Appetit der Gefräßigkeit, die auf eine so leckere Beute losgelassen wird. Das nordische Gespenst verwandelt sich in den Herrn Baron. Hermann Grimm hat einmal darauf aufmerksam gemacht, daß es auch heute keine Frage

*Josef Kainz*
*als Mephisto.*

gibt, der Mephisto nicht gewachsen wäre, daß man ihn sich mit unseren Professoren, Diplomaten, Volksbeglückern in sehr ergiebigen Gesprächen vorstellen könnte. Von diesem Geist des großen Weltverstandes, von diesem Salz des Lebens hat der geistreiche Kainz auffallend wenig; er verzichtet auf den eleganten Weltmann, auf den großartigen Zyniker. Nach welcher Seite bringt er nun die Figur? Hält er sie im Elementaren, Grotesken, sprudelt er von Dreck und Feuer als Herr der Ratten und der Läuse, wie es Reinhardt einmal versuchte? Auch damit ist es nichts. Kainz bleibt auf der Mittellinie, die gerade seine Energie sonst meidet, er kommt nicht tief genug nach unten als des Chaos wunderlicher Sohn, und nicht hoch genug nach oben als der größte Kritiker des Weltgeschehens. Dieser Mephisto ist wirklich keiner von den Allergrößten, mit Luzifer kaum noch verwandt, ohne Erbschaft an der Finsternis, die das Licht gebar, ohne die Zone der Kälte, die wie Feuer brennen kann. Dieser Junker mit den dicken schmunzelnden Lippen amüsiert eigentlich nur im Verkehr mit Leuten niederen Ranges. Gegen Frau Marthe hat er überlegenen Witz, gegen die Hexe die unflätige Laune eines Souveräns, der sich gemein macht, und unter den platten Burschen in Auerbachs Keller entzückt er durch graziöse Herablassung. Das Flohlied gelang wundervoll. Nur gegen Faust hat dieser Mephisto wenig einzusetzen. Beim Pakt zeigt er nichts Drohendes, Gefährliches, und in der Szene „Wald und Höhle" gelingt es ihm nicht, die Klauen in des Menschen Seele einzuschlagen. Es ist merkwürdig, fast unerklärlich, daß der Künstler, der vor allen berufen schien, den Mephisto zu spielen, der es schon als Tartuffe halb war, so entschieden von Geist und Phantasie verlassen wurde.

Arthur Eloesser.

28. Albert Bassermann

Und darum steht mir Bassermann als Mephisto so viel höher [als Kainz], weil er scheinbar spielerisch die tausend Hemmungen des Wortes überwindet, alle sprachlichen Pointen in mimische Pointen umdichtet und die ganze Rolle in sinnliche Körpersprache übersetzt.

Das beginnt mit seinem ersten Auftritt in Faustens Stube ... Bassermann weiß, daß Mephisto hier nicht gleich alle Karten aufdecken darf, denn er besitzt Faust ja noch nicht. Darum ist er im Anfang noch nicht sicher und fest. Er sieht sich um, er spürt die Gelegenheit aus. Er spioniert und fühlt sich in dem muffigen Mauerloch durchaus nicht heimisch. Er schnüffelt in allen Ecken; und dieser ganze Auftritt bedeutet für ihn ein Besitzergreifen vom Raume, von der Atmosphäre, in der Faust atmet. Zugleich aber ist er gedrückt und unruhig: er kann nicht hinaus. Diese Beweglichkeit nimmt den Worten ihre Eindeutigkeit. Mephisto exponiert sich nun nicht mehr selbst. Wie etwas Gleichgültiges spricht er seine Sätze nebenher. Er sieht Faust gar nicht an, seine Augen gleiten an den Wänden empor. Und doch springt manchmal ein Blick zu Faust, der Mephistos heimliche Aktivität verrät. Dann wissen wir: diese Gleichgültigkeit ist nur ein Umlauern, ein Umschleichen, ein Auskundschaften ... Wir haben den Eindruck: nicht Faust fragt Mephisto, sondern Mephisto fragt Faust aus. Mephistos Antworten sind nicht so sehr Antworten, wie Fausts Fragen es sind ... Bassermann ist schon in dieser ersten Szene so verschwenderisch reich, so vieldeutig schillernd, daß er alle Namen, die Goethe dem Mephisto nacheinander zuerteilt, gleichzeitig verdient. Er ist fahrender Scholast, Junker, Satan, Schalk in einem. Ja, es gleiten schon über den Anfang die Schatten des Endes. Einen Augenblick grinst uns die Tragik des Teufels entgegen. „So viel als ich schon unternommen, ich wußte

nicht ihr beizukommen, mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand; geruhig bleibt am Ende Meer und Land!" Ohnmächtige Wut knirscht Mephisto gegen den Himmel. Er will sich aufbäumen – und bleibt doch scheu und geduckt. Er will seine Glieder spannen – und schleift doch am Boden wie ein gefesselter Sklave. Sein zerfetztes, geborstenes Organ klirrt wie Kettenrasseln. Aber er hat sich verraten. Er bricht ab: „Die nächsten Male mehr davon!" Und mit dem Folgenden: „Gesteh ichs nur! Daß ich hinausspaziere, verbietet mir ein kleines Hindernis" spielt er Faust die Idee des Paktes wie von selbst in die Hände. Von diesem Augenblick an ist Bassermann wie verwandelt. Jetzt schon, nicht erst nach Fausts Blutunterschrift, bei der allerdings von neuem alle Flammen höhnischen Triumphes aus ihm herausschlagen, ist er frei, sicher, siegesgewiß . . .

Mit der Siegesgewißheit wächst der Übermut seiner Gesten. Bassermann hat jetzt nicht nur schauspielerisch etwas mühelos Spielerisches, er legt auch den Mephisto selbst nun als einen leichtsinnigen Gesellen an . . . Mit kokettem, graziösaffektiertem Tanzschritt kommt er hereingehinkt, das Mäntelchen von starrer Seide um die Schulter geworfen, den Hahnenfederhut frech in der Stirn. Aber eine einzige schwarze Locke quillt drohend fast bis an die Nasenwurzel, schwarze, dünne Haarsträhnen fallen bis auf die Schulter herab, und das Auge hat einen stechenden, grauen Glanz. In diesem Auge lauert der Dämon, auch wenn der Baron weltmännische Gesten angenommen hat, wenn der Junker, schmierig lächelnd, frech, bequem zudringlich wird, wenn der Scharlatan, der Zauberer, der Komödiant seinen Hokuspokus treibt. Und ein Komödiant ist dieser Mephisto vor allem. Ihn zwickt es, dem Schüler das Schreckbild eines verdorrten Pedanten vorzuhalten. Er hustet, er röchelt, er krächzt. Er ist fanatisch, zelotisch, toternst und bringt es dennoch fertig, sich zu-

gleich über sich und den Schüler lustig zu machen. Er läßt asthmatisches Keuchen in prustendes Grinsen ausgehen, zwinkert mit den Augen und wechselt urplötzlich den Ton. Das Flohlied in Auerbachs Keller begleitet er auf seinem Degen wie auf einer Laute. Jeder Vers wird in ein kurzes parodistisches Nachspiel übergeleitet, das jedesmal mit einem platzenden Lippenlaut endet. Bassermann rettet in den Mephisto den Hanswurst des Kasperletheaters hinüber. Er hat humoristische Züge vom Satan des Volksbuchs und vom Teufel des Mysterienspiels ... So darf Bassermann in Gretchens Kammer den Schrank, in den er das Kästchen stellen will, mit souveräner Gebärde auf- und wieder zuspucken. So darf er im zweiten Teil, Goethe folgend, mit genießerischem Schmatzen sagen: „Wenn sich der Most noch so absurd gebärdet, es gibt zuletzt doch noch e Woin." So darf er frech und deutlich in der Klassischen Walpurgisnacht „die Ludersch" pfeifen lassen. Überall dehnt er sich mit komödiantischem Behagen unter der Goethischen Haut, aber er zerreißt sie nie. Dieser Mephisto ist auf Fausts Reise durchs Leben oft ein burschikos ausgelassener Kumpan, denn er selbst kommt reichlich auf seine Kosten ... Aber aus allem Hokuspokus wachsen plötzlich Gebärden heraus, die ihren Ursprung aus irgendeiner Zauberkomödie nicht verleugnen wollen und doch etwas grandios Herrisches, Überlegenes, Dämonisches haben ... Er hat in Auerbachs Keller bei der Besprechung der Flamme eine königlich freche Geste, die die genialste Eingebung der ganzen Rolle ist. Rechts vorn steigt leckend die Flamme auf, im entgegengesetzten Winkel links steht Mephisto. Die platten Bursche brüllen und toben. Ruhig, langsam, pfeifend, als ob er einen Hund kuschen wollte, geht Mephisto auf die Flamme zu. Schon duckt sie sich. Und mit beruhigender, besänftigender, streichelnder Handbewegung, wieder, als wenn er seinen knurrigen Haus-

hund kraulen wollte, bringt er das Feuer unter die Erde. Dann erst sagt er leise wie zu einem Kameraden: „Sei ruhig, freundlich Element!“ Dieser eine Moment ist aus tiefstem, ursprünglichstem schauspielerischen Instinkt geboren. Er bringt den ganzen Mephisto auf die Formel einer einzigen Gebärde. In ihr ist Mephistos zynische Frechheit, sein komödiantischer Hochmut, seine posierende Eitelkeit, seine Scharlatannatur: er braucht den Elementen nur zu pfeifen, und schon kuschen sie. Hinter dieser Ruhe und Sicherheit aber versteckt sich auch sein Dämon, der sich dem Feuer verwandt fühlt, sein Elementarwesen, seine Naturverbundenheit: er verkehrt mit den Elementen wie mit seinesgleichen.

Herbert Ihering.

## „Faust“-Inszenierung

29. Radziwill-Aufführung Berlin 1816

Als die erste Zusammenkunft über die Idee zur Aufführung des Faust gehalten ward, lud man mich ordentlich ein. Prinzen, Fürsten, Grafen und Herren waren gegenwärtig. Ich verhielt mich still, bis es an mich kam. Mein erstes Verlangen war: Austeilung der Rollen, welche bald vollendet war. Nun hatte kein Mensch ein eigenes Exemplar. Es ward herumgeschickt. Die meisten Buchhändler hatten selber keins. Es wurde zusammengeborgt, das Gedicht war allen unbekannt; denn auch den Artisten war es was Neues. Bei einer andern Gelegenheit ließ ich die Anmerkung fallen: daß ein Fürst einer fremden Nation ein schöneres Deutsch spräche als wir alle, und uns zuerst durch so viel Fleiß und Dauer und Liebe mit unsern eigenen Schätzen bekannt mache.

K. F. Zelter.

*

30. Radziwill-Aufführung Berlin 1820

Denkst Du Dir nun den Kreis dazu, in dem dies alles vorgeht: einen Prinzen als Mephisto, unsern ersten Schauspieler als Faust, unsere erste Schauspielerin als Gretchen, einen Fürsten als Komponisten, einen wirklich guten König als ersten Zuhörer mit seinen jüngsten Kindern und ganzem Hofe, eine Kapelle der ersten Art, wie man sie findet, und endlich einen Singchor von unsern besten Stimmen, der aus ehrbaren Frauen, mehrenteils schönen Mädchen und Männern von Range (worunter ein Konsistorialrat, ein Prediger, eine Konsistorialratstochter), Staats- und Justizräten besteht und dies alles angeführt vom königlichen General-Intendanten aller Schauspieler der Residenz, der den Maschinenmeister', den Dirigenten, den Souffleur macht; in der Residenz in einem königlichen Schlosse; so sollst Du mir den Wunsch nicht schlimm heißen, Dich unter uns gewünscht zu haben. K. F. Zelter.

31. Tiecks Regie Leipzig, 28. August 1829

Das Ende wurde, nach dem feierlichen Ausruf: Sie ist gerichtet! gewissermaßen pantomimisch angedeutet. Nämlich so: Das Theater ist in der Mitte in zwei Gewölbe geteilt. Durch die Zwischentür tritt Faust ein und bleibt bei ihr. Jetzt nun am Schluß, wo Mephistopheles in das zweite Gewölbe tritt und von Gretchen durch die offene Tür erblickt wird, ergreift Entsetzen und Abscheu sie doppelt. Sie stürzt zurück für tot aufs Strohlager; Mephisto reißt Faustens durch die Tür ins zweite Gewölbe, und in diesem Augenblick erfüllt sich das erste mit weißem, das zweite mit rotem chinesischem Feuer: ein Engel mit der Palme schwebt in jenem langsam hernieder: in diesem schwillt Mephistopheles in die Höhe, steht jubilierend da, und Faust stürzt zu Boden.

— — — „Dom“: leider mußte, der Verhältnisse wegen, eben diese Hauptszene am allermeisten leiden; so daß sie um all ihre Hoheit und Kraft kam. Man sahe bloß im Hintergrunde das Äußere der erleuchteten Kirche und hörte die Gesänge aus ihr, ohne sie zu verstehen usw. Auf dem Vorplatz kommen manche aus der Kirche, andere gehen hinein, Gretchen, unter den letztern, wagt nicht, sie zu betreten: sie nimmt nur vorn und allein im Geiste an der heiligen Handlung teil. Was der böse Geist ihr zuzischelt, ist – mit den nötigen kleinen Änderungen – ihr selbst zugeteilt, als in ihr aufsteigend; was psychologisch recht gut, aber nicht für die Sinne ist. Friedrich Rochlitz.

32. Immermanns Regie Düsseldorf, 8. November 1835

Ich legte die Einrichtung zum Grunde, nach welcher sie in Stuttgart das Stück geben, kürzte jedoch noch manches an diesem Buche. Der Schüler wurde weggelassen, ebenso Wagners erstes Gespräch in der Nacht. Nach dem Gespräche Faustens mit Gretchen über die Religion nahm alles einen rascheren Gang, und die metaphysisch-sophistischen Szenen wurden gestrichen. Ich brachte das Ganze aus den sechs auf fünf Akte, freilich nur dadurch, daß bis zum Einschläfern Faustens durch Mephistopheles der erste Akt reichte; was nun zur Folge hatte, daß zweimal in einem Akte Tag und Nacht wurde. . . . Wegen der Erscheinungen während des letzteren (Geisterchor) hatte ich folgende Einrichtung getroffen. Das gewöhnliche Arrangement, eine Partie tanzender Choristinnen aus den Seitenflügeln hervorkommen und den schlafenden Faust umhüpfen zu lassen, ist so materiell und unpoetisch, daß ich mich dazu nicht entschließen konnte. Gleichwohl aber muß etwas erscheinen. Ich ließ daher während der ersten Töne des Geistergesangs die Hinterwand von Faustens Studierzimmer auseinandergehen, und

nun erschienen nacheinander drei lebende Bilder, welche die Hauptideen des Gesangs ausdrückten.... Faustens Studierzimmer mit mannigfachem physikalisch-naturhistorisch-magischem Apparat hatte ich neu malen lassen. Auch für Auerbachs Keller waren mächtige Weinfässer zubereitet worden. Desgleichen war allerhand Krimskrams (ein nickender Ziegenbock, bewegliche Eule, zuckende Frösche) für die Hexenküche gemacht worden. Mephistopheles sollte sich im neuen, starren, scharlachroten Wams präsentieren, die Meerkatzen mußten sich in graugelbe Bälge mit langen Schweifen stecken. – Den Erdgeist wollte ich gern nicht körperlich, sondern phantasmagorisch mittelst einer Laterna magica produzieren. Die Worte sollten von Versing hinter der Wand durch ein Sprachrohr gesprochen werden – ... Als der Vorhang aufging, hatte ich einen eigentümlichen Genuß. Faustens zum Buche niedergebücktes, vom scharfen Lampenlichte beschienenes Antlitz gewährte in dem düstern dämmernden Studierzimmer die frappanteste Anschauung eines Rembrandt. – Die Laterna magica wollte nichts effektuieren. Es hüpfte zwar auf der hinteren Wand etwas Schattenähnliches umher, aber so klein und undeutlich, daß es eher wie eine Satire auf den riesigen Erdgeist aussah. Versings Stimme durch das Sprachrohr behielt etwas Nachtwächterartiges. Alles übrige ging ganz leidlich zusammen. Nur wird die Darstellung des „Faust" nie etwas Barbarisches verlieren und immer im theatralischen Rahmen wie Stückwerk erscheinen.

Karl Immermann.

33. Unter Graf Redern Berlin, April/Mai 1840

Für die Lösung der schweren, vor Jahren in Berlin unmöglich scheinenden Aufgabe, den Faust auf die königliche Bühne zu bringen, verdient Seydelmann den lebhaftesten

Dank. Radziwill hieß der Paß, unter dem man ein an sozialen Anspielungen so reiches Gedicht einschwärzte. In den lyrischen Stellen wird die Komposition dieses Fürsten zu Hilfe genommen; nur hätte auch hierin mit mehr Takt verfahren sein sollen, als sich z. B. im ersten Auftreten des Erdgeistes zeigte. Während bisher alles gesprochen wurde, fängt dieser plötzlich zu singen an, wofür man keinen Grund sieht. Dieser plötzliche Übergang aus dem Schauspiel in die Oper mußte melodramatisch vermittelt werden. Die Szenerie bei dieser Vorstellung verdient alle Anerkennung; mehrere Prospekte sind neu, und selbst die alten (mit Ausnahme einer Wiesengegend, die so prosaisch ist, daß sie hinter Pankow und Schönhausen aufgenommen scheint) waren passend ausgewählt. Daß in Fausts chemischem Laboratorium Instrumente standen, die vor dreihundert Jahren noch nicht existierten, schien selbst den Teufel zu verwundern, der ein Frauenhofersches Fernglas mit zweifelnder Ironie betrachtete. . . . Die Hexenküche war trefflich arrangiert: wenn auch Herr Wiehl als Hexe einen zu gewagten Anblick bot und in seiner Verkleidung für den Ernst der Szene eine komische Klippe zu werden drohte. Wahrscheinlich wollen die Damen des Personals sich nicht dazu hergeben, Hexen zu spielen? Die Intendanz müßte loosen oder die Rolle in der Reihe herumspielen lassen.

Karl Gutzkow.

34. Wilbrandts Inszenierung Wien, 2. Januar 1883

Eine andere Erscheinung, die des schönen Weibes im Zauberspiegel der Hexenküche, entspricht gleichfalls nicht der Absicht der Dichtung. Dem hineinblickenden Faust geht zum ersten Male in seinem Leben die Schönheit des Weibes auf. Und was erblickt er im Spiegel? Eine weibliche Gestalt in einem schweren, bis oben geschlossenen Kleide.

Faust könnte vielleicht den Schneider bewundern, nicht aber den Schöpfer. Und nun die bewundernden Worte Fausts: „Ists möglich, ist das Weib so schön? Muß ich an diesem hingestreckten Leibe den Inbegriff von allen Himmeln sehn? So etwas findet sich auf Erden? . . .“ Und bei dieser Entdeckung des Weibes läßt die Erscheinung im Spiegel keinen Busen, kein Bein ahnen, ja nicht einmal die Arme, diese wunderbaren Fangschlingen des Glücks, sind frei und nackt.

Ludwig Speidel.

35. Max Reinhardts Inszenierung Berlin, 25. März 1909

. . . Bei Reinhardt ist diesmal die Liebe zum Wort wirklich geringer als die Liebe zum Bild. Er wird sich demgegenüber auf seinen Prolog im Himmel berufen, wo man durch keine Wolkenszenerie und keinen Fittich von den Versen abgelenkt wird. Ein senkrechter milchiger Luftzylinder erscheint über einer schwarzen Nebelmauer, wenn ein Engel aus der Höhe zu sprechen oder zu psalmodieren anfängt, und verschwindet, sobald der Engel aufgehört hat. Das ist alles . . .

Die Walpurgisnacht . . . kann auf der Bühne keine dramatische, sondern immer nur malerische und musikalische Bedeutung erlangen. Bei Reinhardt wurde das Gesicht auskömmlich bekösti gt. Es gab eine zaubervoll tanzende Albdrucklandschaft mit schnarchenden Felsennasen und fliegenden Funkenwürmern, mit gesichterschneidenden Bäumen und glühendem Bergmammon. Auch das Gehör konnt' sich ergötzen, wenn es weniger auf die Goetheschen Verse als auf die Melodie einer rasenden Windsbraut, heulenden Regens und krachender Äste aus war. Verfehlt war nur Gretchens Erscheinung. Sie soll sich, als ein lebloses Idol, langsam und scheinbar mit geschlossenen Füßen vorwärtsschieben und dabei ferne bleiben. Hier kam Gretchen, ein bißchen

blaßschnäblig, aber in runder Leibhaftigkeit, den Berg herunter bis fast an die Rampe . . .

Reinhardts Verdienst beginnt dort, wo die unentbehrlichen Szenen, mit Alfred Rollers Hilfe, eine neue Physiognomie bekommen haben. Der alte Faust verliert sich nicht in einen Riesensaal, sondern steckt wirklich in einem engen, zugleich hochgewölbten gotischen Zimmer, das wie ein Abbild seiner erdrückenden Gefangenschaft und seiner himmelstürmenden Sehnsucht ist. Der Osterspaziergang führt an der alten Stadtmauer vorbei, über die später das arme Gretchen die Wolken hinziehen sieht. Das Gelände ist hügelig und nimmt dadurch dem Treiben des Volkes etwas an Ungezwungenheit. Aber schlanke Birken recken ihre hoffende Kahlheit der Sonne entgegen, und diese Vorfrühlingsstimmung ist wundervoll. In Marthes Garten, der auch an die Stadtmauer lehnt, ist es Sommer, und von seiner Blütenpracht mag ein Duft ausgehen, der kleine Mädchen betäubt und aus Gelehrten Verführer macht. Zu diesen Ausschnitten einer mittelalterlichen deutschen Kleinstadt paßt die eine schmale Straße, die sich von der hochgelegenen unsichtbaren Sakristei, an Marthes Fenster vorbei, über Stufen hinunter zu Lieschens Brunnen und zu Valentins Bank zieht. Es ist erfreulich, daß Gretchen, nun selbst der Sünde bloß, nicht, wie es schlechter Theaterbrauch ist, vom Brunnen drei Schritte nach rechts oder links zu einem Muttergottesbild wankt, um sich das Gebein von Schmerzen zerwühlen zu lassen. Das geschieht in dem Zwinger, der von Goethe vorgeschrieben ist, aber in dieser ehern dräuenden Gestalt von Roller stammt . . .

Vielleicht würde auch vom Kerker nichts als der Eindruck der beiden hellbelichteten Gestalten haften, die sich auf halber Bühnenhöhe von der dunkeln Wand abheben, wenn hier nicht . . . die Schauspielkunst des Deutschen Theaters ihren Gipfel erreicht hätte. Siegfried Jacobsohn.

# Iphigenie

36. Friederike Bethmann — Berlin, 27. Dezember 1802

Die Bethmann .. war vollendet die Iphigenia des Dichters, nicht bloß die engelreine, alles versöhnende Iphigenia, sondern auch die, wo es gilt, mutvolle, für das Höchste begeisterte und entschlossene Griechin; das Lied der Parze in dem Schwung, wie sie es sprach, hör ich immer noch im Geiste.

Friedrich Schulz.

37. Amalie Wolff — Leipzig, April 1822

Man hat getadelt, daß Wolff (Orest) bei den Worten: „Hier ist das Schwert, mit dem er (Agamemnon) Trojas tapfre Männer schlug" usw. das Schwert zog, Iphigenia, welche zwischen Orest und Thoas stand, es ergriff und dem letzteren hinwies. Eine Notwendigkeit, dies zu tun, ist allerdings nicht vorhanden; auch steht bei Goethe kein Wort davon, und ziemlich abgeschmackt wäre es, wenn dieses Spiel als bloße Rekognition des Königsschwertes angesehen werden sollte. Aber wenn Iphigenia dieses Schwert mit dem Ausdruck der Heiligkeit, welche das Heldenschwert für sie und Orest hat, ergreift und dem Thoas hinhält, so möcht' ich wissen, was dagegen einzuwenden wäre ...? – Man hat die Gebärde des Segnens in der Szene zwischen Iphigenia und Pylades, als der antiken Sitte unangemessen, an ersterer getadelt; – aber ist nicht der Ausdruck auch modern: Gesegnet seist du usw.? – Möge man, statt solcher Kleinigkeitskrämerei,

lieber anerkennen, mit welcher Größe eine deutsche Schauspielerin sich in ganz fremdartiger Sphäre bewegt, ... wie sie ... z. B. mit geisterhafter Gewalt das Lied der Parzen spricht ...

Adolf Müllner.

38. Auguste Crelinger Berlin, um 1850

... Iphigenie gelang ihr. Zwar gab sie die vornehme Kälte dieser griechischen Prinzessin nicht in der imponierenden Würde, die bei jedem Schritte zu sagen scheint: wagt es nur, mir zu nahen in eurer plebejen Liebe, ihr elenden Barbaren, und ich will euch zeigen, was es heißt, eine Griechin und dazu eine Tochter des Agamemnon zu sein! sondern mehr in sentimentaler Gereiztheit und mit tiefer Gemütsinnigkeit, aber dabei doch groß und wahr empfunden. In der Szene, wo sie an den Altar tritt und das Lied der Parzen monoton-schauerlich in stockendem Grausen wie im Traume vor sich hinspricht, ging ein Schauer des Entsetzens über das lautlose Parterre hin. Man wagte kaum zu atmen.

Alexander Freiherr von Sternberg.

39. Charlotte Wolter

In der Tat lag die Iphigenie ganz an der Grenze ihrer Begabung und ihres Naturells: soweit sie Griechin und Priesterin der Diana ist, hat sie sich die Rolle erst erobern müssen. Ich erinnere mich noch, mit welcher nervösen, zitternden Unruhe – schwache Nerven waren sonst gar nicht ihr Fehler – sie die Rolle vor 25 Jahren gespielt hat. Aber was sie für die Iphigenie von Haus aus besaß, das war die moderne Seele, die Goethe seiner Iphigenie eingehaucht hat, und von der sehnenden Klage am Strande von Kolchis zu dem ergreifenden Parzenlied und von da bis zu dem bewegenden Abschied von Thoas bot sie, noch ehe die Pforten des alten Burgtheaters sich mit ihrem „Lebewohl!" schlossen,

eine schön ausgeglichene Leistung. Zuletzt verbanden sich mit diesem Schmerzens- und Lieblingskind ihrer Muse für die nicht weichlich geartete Frau die schmerzlichsten Erinnerungen ihres sonnigen Lebens: der Abschied von dem Gatten und der von dem alten Burgtheater; und es gab Abende, wo die Träne nicht dem Auge der Künstlerin, sondern der Frau entquoll.

Jakob Minor.

40. Stella Hohenfels

„Nur ja nicht zu heilig, zu katholisch" soll man Iphigenie spielen, nicht als „heilige Jungfrau". Wohl ist sie fromm, jede Steigerung ihres Gefühls schwillt ihr zum Gebet an, ihr Gebet wird auch erhört, wie es scheint, gleich dem einer Heiligen, aber darum trägt sie doch keinen Heiligenschein um das Haupt. Die Heilung ihres Bruders scheint doch unmittelbar von der Gesundheit und Reinheit ihrer Persönlichkeit auszugehen, nicht von oben. ... In dem angedeuteten Sinne hat Frau Hohenfels die Iphigenie gespielt, nicht als eine falsche Antike, nicht als ein Kompositum von Pose und Deklamation, sondern als ein einfaches Griechenmädchen, dessen schlichtem Sinn die Aufgabe geworden, ein großes tragisches Geschick zu lösen. Sie ging nirgends auf Effekt los und war dann noch, wenn sie die herben Seiten ihrer Natur hervorkehrte, nur eine bewaffnete Grazie. Sie ließ sogar viel ausgebeutete Wirkungen fallen, so machte sie es beispielsweise mit dem Parzenlied, nach welchem die meisten Darstellerinnen der Iphigenie ihre Rolle zu stimmen pflegen. Sie behandeln es als tönendes Deklamationsstück, als Bravourarie. Ganz anders Frau Hohenfels. Sie läßt das Parzenlied scheinbar fallen, um es psychologisch an seine rechte Stelle zu rücken. In einem schicksalsvollen Augenblicke erinnert sich Iphigenie des Parzenliedes, wie sie es in ihrer Kindheit von ihrer Amme hatte singen hören. Es

schildert die Verbrechen ihres Ahnengeschlechts. Wie paßt es nun zu der Situation, daß Iphigenie gleichsam als Chorsängerin aus sich heraustritt und das Lied mit der Stärke rezitiert, wie es nach Theaterbegriffen die Parzen mochten gesungen haben? Wenn nun Iphigenie ganz in Erinnerung auf die Stufen des Altars niedergleitet und das Parzenlied, nur die starken Stellen mit erhöhter Stimme hervorhebend, mehr vor sich hinsagt als deklamiert – sollte sie damit nicht die feierliche Stimmung der Situation getroffen haben?

Ludwig Speidel.

## Carlos im „Clavigo"

41. Karl Seydelmann Wien 1830

Sein Carlos in „Clavigo" war ganz auf die Schlageffekte berechnet und voll von frappanten Momenten. Um aber dieſe Effekte und Pikanterien hervorzubringen, holte er mitunter ſo weit aus; man ſah die Abſicht ſchon ſo lange voraus, daß dadurch häufig die Spitze abbrach. Sein Pauſenſpiel aber war geradezu ſtörend, und man wurde auf ſeinem Sitze förmlich ängſtlich, ob er denn nicht bald losdrücken werde.

Heinrich Anſchütz.

42. Karl Seydelmann

Seydelmann erſcheint im Carlos als junger Mann, in eleganter Kleidung, mit einigen Orden. Er gehört der vornehmen Klaſſe an und iſt in den Staatsgeſchäften gewiegt. Er fühlt für Clavigo innige Freundſchaft, kein ſchwärmendes Gefühl ins Blaue hinein, ſondern ein Etwas zieht ihn hin zu ihm, wodurch er ſich mit ihm verwandt erblickt, da er es auch in ſeinem eigenen Innern wiederfindet. Er will ihn hinaufheben zu ſeiner Höhe, er will ihn zu etwas machen. Clavigo beſitzt alle Fähigkeiten des Geiſtes und Herzens dazu. Nicht der leiſeſte Hinterhalt liegt in Carlos Charakter; in den Szenen, wo er uns erſcheint, iſt er von einer Offenheit, wie ſie der Weltmann gewiß nur ſeinem beſten Freunde gegenüber zeigt; dies wird klar in Seydelmanns Spiel. Da iſt weder Zuſammenkneifen der Augenbrauen noch ein finſterer Blick ſichtbar,

nichts, was den Theaterintriganten gewöhnlich bezeichnet; Carlos ist hier nur ein Mensch, dem wir recht geben müssen, weil er es so wohl versteht, recht zu haben.

August Lewald.

13. Karl Seydelmann

Mit dem Publikum sprach und spielte Seydelmann viel, wie Iffland es getan ...

Dahin sind Züge zu rechnen wie der zweite Aktschluß der Rolle des Carlos in „Clavigo", da er dem abgehenden Freunde folgte, an der Tür stehenblieb, sie halb öffnete, ihm nachsah, sie langsam schloß, bedächtig vorschritt bis an die Lampen, das Publikum eine Weile ansah, diesem dann endlich mit dem Kopfe zunickend und mit der Hand zuwinkend, gedehnt und nachdrücklich sagte: „Da macht wieder einmal jemand einen d u m m e n Streich!" ...

Den Carlos in „Clavigo" gab er allerdings mit der größten Verstandesenergie, aber mit einem intriganten Rückhalte gegen Clavigo, nicht offen mit seiner Weltklugheit und egoistischen Rechthaberei den Freund bestürmend, sondern ihn vorsichtig umgarnend. Er hatte sich dazu verschiedentliches Beiseitesprechen zurechtgelegt, wozu im Texte die Absicht nicht zu finden ist. Anstatt im vierten Akte bei Clavigos Geständnis mit voller Entrüstung auf ihn einzustürmen: „Hölle! Tod und Teufel! und du willst sie heiraten?", blieb er beiseite, die Faust auf den Tisch gestemmt, stehen, verbissen in sich hineinsprechend: „Hölle! Tod und Teufel!", dann zu Clavigo tretend, kalt und höhnisch: „Und du willst sie heiraten?" Ferner als Clavigo sagt, er wünsche sich einen Funken von Carlos' Mut und dieser ihm beruhigend und aufrichtend zuspricht: „Er schläft in dir, und ich will blasen, bis er in Flammen schlägt," sprach Seydelmann nur die ersten Worte tröstend zu Clavigo: „Er schläft in dir," dann

von ihm zur andern Seite gehend, für sich, wie einen satanischen Vorsatz: „und ich will blasen, bis er in Flammen schlägt.“ Bei diesem Anschein von Clavigos systematischer Verführung war es wiederum konsequent, daß er am Schluß sich über des armen Opfers Leiche warf, mit kläglichen Ausrufen: „Clavigo! mein Freund Clavigo!“, als wolle er durch diesen eingeschobenen Ausdruck der Reue die Verdammung des Verführens beim Publikum mildern.

Eduard Devrient.

44. Karl Seydelmann

Wenn er als Carlos in der Überredungsszene das Spiel des Clavigo in unbilliger Weise totschlug dadurch, daß er gegenüber dem Unschlüssigen, Beweglichen, Schwankenden während der ganzen Szene mit eiserner Ruhe, mit untergeschlagenen Armen, den Rücken an den Schreibtisch gelehnt, ohne eine Bewegung des Körpers spielte, so war diese virtuose Wirkung das Ergebnis einer Überlegung, welche ihn verleitet, dem Gegensatz zwischen den beiden Charakteren nicht einen lebendigen, sondern einen symbolischen Ausdruck zu geben.

Gustav Freytag.

45. Theodor Doering 1841

Als Carlos bringt Doering eine menschliche Nuance in sein Spiel, die uns selbst neben Seydelmanns Darstellung gefallen würde. Er hebt im Charakter das Freundschaftsgefühl für Clavigo heraus. Daß Carlos ohne Zweck und Ziel sich dieses Clavigo bemächtigt, ist eine Schwäche in der Dichtung, die freilich durch die Einschiebung einer Empfindung für den Freund, weil diese nicht stark sein kann, nicht ganz gedeckt wird, aber doch durch die intime Wärme, die auf diese Weise das Verhältnis beider annimmt, gedämpft und glücklich nuanciert erscheint. Seydelmann gibt nichts als die überlegene Geisteskälte, welche die kleinen Teufel

*Karl Seydelmann*
*als Carlos im „Clavigo".*

der Bosheit nur wie zum Zeitvertreib losläßt, nur am Spiel des Verstandes ein Gelüst verrät. Doering war in der Szene, wo er das Gezischel im Salon, das Gewetz der scharfen Zungen bei Hofe dem schwankenden Clavigo hinwirft und ausmalt, höchst eigentümlich und dürfte hier, wo es weniger starke Wirkungen gibt, der Seydelmannschen Darstellung, ob diese schon hier ihre großen und ihre sicheren Triumphe feiert, dennoch die Spitze bieten.

Gustav Kühne.

46. Friedrich Mitterwurzer 22. März 1877

Hier scheint er nicht nur wie als Marinelli oder Jago kein Intrigant, er ist auch keiner. In der Erscheinung und im Wesen wirkt er hier so sympathisch, daß wir ihm völlig recht geben: wir sind überzeugt, daß er, Clavigo, das Richtige rät. Denn es geht bei ihm alles aus einer tiefen und warmen Freundschaft für diesen hervor; sein Ton in der großen Überredungsszene ist nicht der des kalten Vernunftmenschen, des herzlosen Räsoneurs . . ., sondern der herzlichsten Besorgnis, der innigsten Teilnahme, des Schmerzes auch, daß die stolzen Hoffnungen, die er auf seinen Freund gesetzt hat, so bitter getäuscht werden sollten. Er ist aber auch den andern, selbst dem getäuschten Mädchen gegenüber nicht herz- und gewissenlos – nur in der Erregung hat er scharfe, spottende Worte für sie –, er ist nur sehr weit- und hellsehend; er sieht voraus, welch elendes Leben Clavigo vor sich hätte, wenn er einem augenblicklichen Impuls folgen und Maria wirklich heiraten wollte. Und wie jubelt er dann auf, da es ihm gelingt, Clavigo umzustimmen – er umarmt ihn, er küßt ihn herzhaft auf den Mund. Diesem Carlos verzeihen wir selbst sein Benehmen gegen Beaumarchais. Anders, sagen wir uns, war hier wirklich nicht zu helfen.

Eugen Guglia.

# Lessing

# Emilia Galotti

## a) Odoardo

47. Konrad Ekhof

Sein Odoardo war das Nonplusultra der Kunst ... Sehen mußte man ihn, hören! Was auf seiner Stirn wühlte, was in seinen Augen rollte, auf seinen Wangen glühte, in allen Bewegungen seines Körpers zitterte, das kann kein Pinsel, das kann der feurigste Ausdruck nicht malen. Seine Töne des erstickten Zorns, der knirschenden Wut, des zusammengebissenen Schmerzes, sein Lachen der Verzweiflung: wer kann das malen? Jeder Ausdruck muß sich da erschöpfen. Sein: „Doch, doch, meine Tochter" nie ist es noch wieder in eines Schauspielers Seele, in eines Schauspielers Mund gekommen, was das war. Wie vom nächtlichen Gewitter die Erde bebt, so bebte des Zuschauers Herz, wenn er es sprach – jedes fühlte den Todesstreich und krümmte sich zitternd unter dem Schmerz.

Johann Friedrich Schink.

48. Konrad Ekhof

Ich hatte die Emilia Galotti unter Lessings Händen sozusagen entstehen sehen. ... Ich hatte mit Lessing über manche Teile dieses Stückes vieles dafür und dawider gesprochen und gestritten. ... Ich hatte das Stück gedruckt gelesen, ich hatte es von der Kochschen Gesellschaft nicht ganz schlecht aufführen sehen. ... Ich kannte also dieses Trauerspiel gewiß so gut, als jemand es kennen kann. Gleichwohl gestehe

ich gern, daß ich durch Ekhofs Spiel, sonderlich in der Rolle des Odoardo, noch manche feine Züge entdeckte, noch manches tiefer einsah.

. . . Obgleich über dreißig Jahre verflossen sind, seitdem ich Ekhof zuerst in der Rolle des Odoardo sah, so erinnere ich mich doch noch sehr lebhaft der wunderbaren Wirkung dieses Spiels; aber es zu beschreiben, würde mir beinahe unmöglich sein, würde wenigstens eine ausführliche Auseinandersetzung erfordern. Hier nur ein einziger ganz kleiner Zug.

In der vortrefflichen Szene (in des vierten Aktes siebentem Auftritte) zwischen Orsina und Odoardo, wo dieser, nachdem er von der Gräfin den Dolch empfangen hat, erst nach und nach erfährt, wer sie ist, fing Ekhof während dieser Entdeckung an, mehrere Male an seinem in der linken Hand vor sich habenden Federhute zu zupfen, indem er die Gräfin von Zeit zu Zeit bedeutend von der Seite ansah. Man verstand sehr klar aus seinem stummen Spiele, daß der Gedanken, den er in einer folgenden Szene ausspricht: „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?" ihn innerlich ergriff, und immer desto mehr, je wütender Orsina ihre Rache ausdrückt. In der Folge, im dritten Auftritte des fünften Aufzuges, da Marinelli ihn merken läßt, Emilia sollte wider seinen Willen dennoch nach der Stadt gebracht werden, wird er darüber indigniert; aber in dem sinnvollen Monolog des vierten Auftrittes gebeut er sich selbst Ruhe. In dem folgenden vortrefflichen Auftritte zwischen dem Prinzen, Marinelli und Odoardo sucht der letztere so viel möglich sich in äußere Ruhe zu setzen. Da ihn darauf der Prinz mit Hof-Höflichkeit betäubt, vergißt er sich, den Marinelli mit einer Art von Triumph zu fragen: „Nun, mein Herr?" Dieser entfaltet nunmehr seinen hinterlistigen Plan nach und nach. Odoardo erkennt dann das

*Friedrich Ludwig Schroeder*
*als Odoardo.*

schreckliche Geheimnis, und da Marinelli endlich die Stirn hat, zu sagen: „Er habe Verdacht, daß ein Nebenbuhler des Grafen Appiani ihn habe aus dem Wege räumen lassen," so verliert Odoardo alle Fassung, sträubt sich aber doch, es nicht merken zu lassen, so daß er halb im Hinbrüten ist. Hier fing Ekhof abermal das gleichsam bewußtlose Zupfen am Federhute an, und als Odoardos innerer Unwillen, den er doch verbergen muß, aufs höchste stieg, nachdem der Prinz in der Folge von einer besonderen Verwahrung spricht, pflückte Ekhof konvulsivisch eine einzelne Feder aus der Hutbesetzung. Alles war in seinem Spiele so zusammenstimmend, seine inneren Empfindungen entwickelten sich durch kleine äußerliche Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich deutlich, daß bei dem Herausreißen dieses Federchens den Zuschauer ein kalter Schauder überlief. Der sonst gute Schauspieler Borchers, welcher bald nach Ekhof die Rolle des Odoardo spielte, unterließ nicht, in dieser Szene auch fleißig am Hute zu zupfen, aber das Federchen flog weg, ohne daß ein Mensch es bemerkte.

Friedrich Nicolai.

49. Friedrich Ludwig Schroeder — Fleck

Ich hab ihn von dem großen Schroeder gesehen, allein der machte eine Drahtpuppe daraus. Fleck spielte ihn recht artig, doch er war lange kein Ekhof.

J. J. Engel.

50. David Borchers Frankfurt a. M., 14. Mai 1777

Mit der größten Treue zeigte er uns den Abdruck eines biedern alten Degenknopfs, der mit der unerbittlichsten Strenge auf Tugend und Ehre hält, nicht um eine ganze Welt, nicht um sein Liebstes darin, seine Tochter! eine

Haarbreite davon abweichen würde. Den im siebenten Auftritt des letzten Akts nicht hell genug gezeichneten Streit zwischen der väterlichen Liebe und dem einzigen Mittel, das ihm noch übrigbleibt, seine Tochter zu retten, den wichtigen, bald da, bald dorthin wankenden Gedanken: Soll ich? oder soll ich nicht? (mit ihrem Tode der Schande, die sie erwartet, vorbeugen) wußte er durch sein Gebärdenspiel so anschauend darzustellen, so sichtbar zu machen, daß jeder aufmerksame Zuschauer den Augenblick selbst zum voraus berechnen konnte, in welchem er, von seiner Emilia aufgefordert, von innerer, lang verbißner Wut hingerissen, den unglücklichen Stoß vollziehen mußte.

Anonymus, Frankfurt a. M. 1777.

51. Johann Friedrich Reineke Leipzig, 12. Juni 1777

Nur einen kenn ich, der, wie er, diesen innern Drang, diesen entsetzlichen Aufruhr der Seele so ganz und wahr darstellen konnte, und dieser eine ist – Ekhof! – Mit beiden hab ich geweint, gewütet, geknirscht, gebebt. – Allmächtig drangs in meine Seele das schreckliche: Gott verdamm ihn, den meuchelmörderischen Buben! Mit diesem halberstickten Ton und dem Seitenblick auf den ränkevollen Marinelli. O hätt ich nur malerisches Talent, ich zeichnete Ihnen diese Stelle von unserm Reineke! Das Schwanken seiner Knie, das Vornüberbeugen seines grauen Hauptes dem Prinzen vorbei, um jede Miene, jede Veränderung der Züge des schlauen Höflings gleichsam zu spähen, zu haschen. Dies Lächeln der Wut, das Zusammendrücken der Hand, und nun der stampfende Fuß und das „Gott verdamm ihn usw." Sehen sollten Sie es, um den Künstler ganz zu fühlen.

Anonymus in der Literatur- und Theaterzeitung 1778.

## b) Gräfin Orsina

52. Friederike Bethmann

Gastspiel in Braunschweig, Sommermesse 1807

... Ihr erstes Auftreten in dem Zimmer des Prinzen zeigte jenen feinen Anstand, jene Sicherheit auf den Parketts, die ... dem Adel allein eigen ist. Ihr Anzug war nicht überladen, aber sehr reich und geschmackvoll gewählt, denn Orsina ... bietet in der Tat jedes feinere Mittel der Toilette auf, dem Prinzen wieder zu gefallen. – Den Kammerherrn behandelt sie mit jener leichten Überlegenheit, die sie zu jener Zeit, als sie noch gebietende Sultanin in diesen Zimmern war, auszuüben pflegte; sie erlaubt ihm, durch das leichte flüchtige Winken mit der Hand, sich ihr zu nähern, und die Gleichgültigkeit des Prinzen scheint ihr noch eine Unmöglichkeit, die sie zu einem Nichts hinab sophistisiert. Sie weiß zwar um das Verblühen ihrer Reize ebensogut als um die Flatterhaftigkeit des neuen Geliebten, aber sie kennt höhere Reize, Reize des Geistes, mit denen sie ihn fesseln will; daher ihr Philosophieren, welches wohl einen leichten Anstrich von Verzweiflung, aber nicht von Verrücktheit an sich trägt. Endlich erscheint denn der Prinz selbst, er geht, kalt redend, an ihr vorüber, ihr Schicksal wird ihr mit einem Male klar, ganz klar, sie wankt kaum sichtbar, sie stützt, wie zufällig, den zusammensinkenden Körper durch die hilfeleistende Hand auf den Tisch, bis sie späterhin ihn nicht mehr aufrechthalten kann und zu einem Stuhle ihre Zuflucht nehmen muß. –

Odoardo tritt auf – die Szene ist meisterhaft; die glühende, im Innern kochende Eifersucht der Italienerin, die Gift und Dolch bei sich führt, die Gutmütigkeit gegen den ehrenwerten alten Mann, – ein rascher Wechsel von Gegensätzen, und doch vermißt man selbst bei der wilden in bacchantische

Wut übergehenden Rede den Stand und die feinere Bildung der Redenden nicht. . . .

August Klingemann.

53. Charlotte Birch-Pfeiffer Berlin 1830

Eine Madame Birch-Pfeiffer hat sich vorgestern, am 27sten Oktober, als Gräfin Orsina einen tüchtigen Stein bei mir ins Brett gesetzt, und ich werde diese Schauspielerin gern wiedersehn. Was nun mein Inneres von je an gegen diesen Hauptcharakter des bekannten Trauerspiels einzuwenden nie unterlassen hatte, hat diese Madame Birch-Pfeiffer in tragische Übereinstimmung gebracht. Von ihrer ersten Erscheinung an im vierten Akte, bis sie die Mutter Claudia nach Guastalla begleitet, hat sie sich tiefer Teilnahme empfohlen, als Italienerin, als Liebende ja fast liebenswürdig. Eine grundfeste Leidenschaft, durch Sittigkeit und vornehmen Anstand gezüchtet, muß Respekt einflößen. Dabei ist sie keine Schönheit; ihr Gesicht hat mir kaum gefallen, das beseitigt sie jedoch durch Portament, Gewandtheit, Sprache, Klarheit. Wie sie es sagt, ist der Prinz ein Mörder, und Marinelli, der ihr Gegenstück sein soll, ist eine gemachte übelgeratene Mißgeburt.

K. F. Zelter.

54. Auguste Crelinger Berlin 1843

Ludwig Börne sagt: die Weiber sind am liebenswürdigsten, wenn sie eifersüchtig sind. Wie aber Auguste Crelinger diese Orsina gibt, kann ich sie alles, nur eben nicht liebenswürdig finden. Sie ist mir nicht krank, nicht leidend genug; sie tritt mir zu stark mit den Fußsohlen auf, und ich hab immer Angst, sie schlägt Marinelli. Ich kann immer nicht glauben, daß das Herz dieser Orsina an der Liebe zum Prinzen zugrunde gehen könne, ich meine: wenn du der in

drei Wochen unter den Linden begegnest, hat ihr Herz in der Beletage eine Wohnung zu vermieten. – Auguste Crelinger faßt diese Orsina zu heldenhaft auf, und wenn ich auch nicht mit dieser Auffassung selbst übereinstimme, so muß ich doch bekennen, daß die Künstlerin sie groß und gewaltig durchführt und sich nie von ihrer Aufgabe verliert.

Fedor Wehl.

55. Charlotte Wolter

... Die Orsina war von jeher ihr Eigentum und ihr wohlberechtigter Stolz. Hier kam ihr die oft verspottete Gabe, in ein gleichgültiges Wort ihre ganze Seele zu legen und gleich bei dem ersten Auftreten in Miene und Gebärde ein ganzes Frauenschicksal zu verraten, in eminentem Maße zustatten. Wer sie nicht gehört hat, kann sich schwerlich eine Vorstellung davon machen, in welchem rasend schnellen Tempo, ohne jedes Verweilen, ohne besonderen Nachdruck und ohne stärkere Akzente, sie den Akt gespielt hat! Nur an einer Stelle kam die ganze Wolter zum Durchbruch: „Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!" Alles andere ging in raschestem Konversationston vorüber: und doch, welche Fülle von Empfindungen und welcher Reichtum an Tönen! Aus jedem Worte klang eine schmerzliche, demütigende Erfahrung heraus, von dem ersten Satz an stand ein besiegeltes Frauenschicksal vor unsern Augen. Und wie beherrschte sie diesen Akt! Ganz noch als die Frau, die hier zu gebieten hatte, schien sich alles noch aus alter Gewohnheit um ihren Willen zu drehen! Und wenn

auch der alte Galotti endlich von dem Rausch ergriffen wurde und mit gieriger Hand nach dem Dolche griff, den sie ihm reichte, da gab ihm der Zuschauer recht, denn auch er stand unter dem Banne derselben Gewalt, die mit ihrem phantasierenden Kopf und mit ihrer dämonischen Energie alles mit sich fortriß.

Jakob Minor.

### c) Prinz von Guastalla

56. Christian Gottlob Stephanie der Ältere — Wien, Juli 1772

Den Prinzen machte Stephanie der Ältere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. Die schöne Szene mit dem Maler, die verliert hier ihren ganzen Wert. Denn die spielt der Prinz und der Maler, beide zugleich so abgeschmackt, daß man sie möchte mit Nasenstübern vom Theater schicken. Stephanie wird täglich affektierter und unerträglicher, besonders in seinem stummen Spiele. Was tut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge lang mächtig aus dem Halse und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist. Was mag er damit wollen? Ekel erregen? Wenn das ist, so hat er seinen Endzweck erreicht.

Eva König.

57. Theodor Liedtcke — Berlin

Ich las einmal den Ausspruch eines bedeutenden Mannes (irre ich nicht Seydelmanns), daß der Prinz höchstens zwanzig Jahre alt sein dürfe. Mag diese Zahl vielleicht auch etwas zu niedrig gegriffen sein, – sehr jung ist der Prinz jedenfalls. Und er ist sinnlich weich, sentimental, sittlich haltlos; er bedarf einer Persönlichkeit wie Marinelli, an die er sich völlig

anlehnen kann. Liedtcke ist von allem das Gegenteil; er ist einmal zu alt, älter als alle Marinellis (mit Ausnahme Dessoirs), alsdann viel zu männlich, zu kräftig. Ein großer Übelstand bei diesem Prinzen ist sogleich die Maske und das Kostüm. Liedtcke spielt den Prinzen in strammem, militärischem Schnurrbart; man denke, im Zeitalter Ludwigs XV.! Doch nicht den Verstoß gegen die Mode wollte ich besonders hervorheben; aus dem Tragen dieses kräftigen Bartes resultiert ferner, daß Liedtcke nicht in Schuhen und seidenen Strümpfen, sondern in hohen Stulpenstiefeln auftritt. Dazu ist der ganze Anzug, wenn auch elegant, doch mehr nach den Bedürfnissen des Lagers als nach den Bequemlichkeiten des Salons gewählt. Rechnet man hinzu, daß Liedtckes Organ immer etwas Schneidiges, Hartes, von ausgeprägter Mannheit Zeugendes, durchaus nichts Weiches, Sentimentales hat, daß alle seine Gesten und Bewegungen, wenn auch edel und einfach, etwas Kurzes, Hastiges haben, daß ihnen die langsamen und langen Wendungen fehlen, so wird man sich leicht vorstellen können, wie wenig von dem Weichlich-Verschwommenen des Lessingschen Prinzen übriggeblieben ist. Dieser Liedtckesche Prinz kann sich unmöglich einem Marinelli so hingeben, kann unmöglich so feig zur Befriedigung seiner sinnlichen Gelüste handeln; von ihm würde man erwarten, daß er mit Franz Moor zur Geliebten ... sage: Hettore „spricht, und wenn man nicht antwortet, so wird er – befehlen." ... Keinen einzigen Herzton hören wir aus dem Munde dieses Prinzen; alles klingt verständig, barsch, schneidig.

Otto Franz Gensichen.

58. Karl Fichtner

Seine vornehme, bezaubernde Dreistigkeit als Prinz in „Emilia Galotti" machte das halb bewußte, halb unbewußte

Schwanken Emiliens erst begreiflich; sein hinreißendes Wesen rechtfertigte den Dolchstoß des alten Galotti.

Ludwig Speidel.

39. Adalbert Matkowsky Berlin, 24. Juni 1887

Gleich sein erstes Auftreten als Don Cesar zeigte Willkürlichkeiten in Auffassung, Sprache, Haltung, Willkürlichkeiten, die sich dann im Verlaufe seines Gastspiels mindern ... zu wollen schienen, bis ... sein übrigens in vielen Stücken ausgezeichnet gespielter Hettore Gonzaga den alten Stand der Dinge wiederherstellte. Vor allem war dies im dritten Akte der Fall, in der Szene, wo Emilia, zum Tode erschrocken, im Schloß Dosalo erscheint und, nach einem sich abwechselnd in Beschwichtigungen und Liebesversicherungen bewegenden Empfange, durch den Prinzen in Person in sein Privatkabinett geleitet wird. „Marinelli, folgen Sie uns," worauf dieser antwortet: „Folgen Sie uns, das mag heißen: folgen Sie uns *nicht*!" Wie muß nun die Szene, die vorausgeht, oder, mit anderen Worten, das einerseits von Befürchtungen und Ahnungen, andererseits von Leidenschaft und Liebe diktierte Gespräch zwischen Prinz und Emilia gespielt werden? Bisher habe ich die Szene so spielen sehen, daß Angst und schwere Besorgnisse zum Ausdruck kommen, auf seiten Emilias gewiß, aber auch auf seiten des Prinzen. Er ist wie von Sinnen und ganz seinem Verlangen hingegeben, aber was durch seine Seele zittert, ist danach nicht bloß Leidenschaft, ist auch Entsetzen vor dem, was geschehen. Das Gewissen regt sich ihm selbst zum Trotz. Kurzum, wir müssen eine *Angst*szene haben, deren Angstgehalt durch die zwischendurchklingenden Liebesschwüre nur noch gesteigert wird. So habe ich die Szene zahllose Male spielen sehen, und so, glaube ich, *muß* sie gespielt werden. Herr Matkowsky dagegen gibt einfach eine hochgradige Liebesszene, sozusagen

den letzten Moment vor der Schlacht. Es ist Don Juan und Zerline, der Mohr, der Desdemonen zuflüstert: „Andiamo". Daß dies wirksam ist, soll nicht bestritten werden, daß es von Herrn Matkowsky brillant gespielt wurde, noch weniger. Aber ist es richtig? Ist es auch nur zulässig? In den Beifall, der laut wurde, mischte sich Zischen, und dies Zischen war berechtigt. Doppelt dadurch, daß Emilia, wie nach einem Übereinkommen, auf dies Spiel einging und den Weg zu des Prinzen Kabinett hin zwar mit einem geängstigten, aber doch mehr noch mit einem ergebenen und erwartungsvollen Ausdruck antrat. Dies ist nun, mein ich, völlig unstatthaft, noch unstatthafter als das glühende, nach einer unbehandschuhten Armstelle suchende und natürlich schließlich auch findende Liebeswerben des Prinzen. Nicht als ob ich an der Situation als solcher Anstoß nähme, da gibt es Stücke mit ganz anderen Situationen: Richard III. und Anna, Adelheid von Walldorf im Götz usw. Nichts also von Anstoß. Ich bestreite das Recht dieser Spielweise nur in dem hier gegebenen Emilia-Galotti-Falle. Hätten Herr Matkowsky und Fräulein Hell ein Recht, diese Szene so zu spielen, wie sie sie spielen, so wäre der vierte und fünfte Akt des Stückes überhaupt überflüssig. Emilia hätte dann Schloß Dosalo nie mehr verlassen, und von ihr wie von dem Prinzen würd es in dem Märchenbuche von Guastalla heißen dürfen: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heutigen Tages noch." Theodor Fontane.

## d) Marinelli

60. Friedrich Ludwig Schroeder 1772

Schrödern begünstigten seine Gestalt, seine vollendete Deklamation, die Gewalt über jede seiner Bewegungen, mit Bedeutung aufzutreten, ohne anspruchsvoll, mit körperlicher

Ausbildung, ohne geziert zu erscheinen, und Sicherheit und Gewandtheit des Benehmens zu verbinden. Er schmückte Marinellis Verdorbenheit nicht, aber er war weit entfernt, sie zu übertreiben. Den Meister bezeichneten besonders die Züge, aus denen eine Spur nicht ganz vertilgter Menschlichkeit hervorbricht. „Gestern, wahrlich, hat sie mich sonderbar gerührt usw." – „Sie sind außer sich, gnädiger Herr" – „Aber was ist Ihnen? Erkennen Sie da die Frucht Ihrer Zurückhaltung" – und alles, was dahin zu rechnen ist, vornehmlich aber: „Ah, mein Prinz, sobald Sie wieder Sie sind, bin ich mit ganzer Seele wieder der Ihrige!" hatten in seinem Munde einen Anklang, der den Vertrauten empfahl und dem Zuschauer begreiflich machte, daß der Gebrauch eines Dieners, der keinen andern Willen hat als den seines Herrn, leichter zu tadeln als zu entbehren ist. Ein doppelter geschmackvoller und reicher Anzug vollendete die Erscheinung.

F. L. W. Meyer.

61. Friedrich Ludwig Schroeder

... Nur hat er sich den vornehmen Anstand nie aneignen können. Auffallend ... sei in Rollen, welche solchen Anstand erforderten, die Verlegenheit seiner Hände gewesen; er hab ihm daher die Übernahme des Marinelli widerraten, den er denn auch schnell wieder abgegeben habe. Keine Spur von dem abgeschliffenen Höfling sei in der Darstellung gewesen, wiewohl Schroeder die Rolle mit unendlichem Verstande *gesprochen* habe.

Bürgermeister Heise.

62. Friedrich Wilhelm Großmann Frankfurt a. M., 14. Mai 1777

Herr Großmann blieb sich immer gleich, wußte von Anfang bis zu Ende den kalten, unempfindlichen, feigen, nur auf *sich* und *seinen* Nutzen bedachten Bösewicht so unnach-

ahmlich vorzustellen, daß ich jedem Trotz biete, ihn zu übertreffen. Einige wenige glaubten, er wäre nicht biegsam genug gewesen, hätte dem Prinzen mehr nachgeben, mehr sich schmiegen sollen; ich kann ihnen aber unmöglich beistimmen. ... Er sucht nicht erst sich zum Vertrauten des Prinzen einzuschmeicheln, er ists schon, sitzt nur zu fest schon im Sattel, kennt alle seine Launen, alle seine Schwächen; und wenn ein Marinelli erst dies weiß, so hört er auf zu kriechen.

Anonymus, Frankfurt a. M. 1777.

63. August Wilhelm Iffland

... Als Marinelli dürfte Iffland schwerlich einen Rivalen zu scheuen haben. Gleich seinem ersten Erscheinen merkte man es an, wie er in den Gemächern des Prinzen zu Hause ist; fern von jeder Grimasse führte er die Unterhaltung leicht und ungezwungen mit jedermann. Die verbissene Bosheit des gesteigerten: „Eben die!" als der Prinz nach Emilien fragt; das kurze, ernste: „Marchese Marinelli" auf die Erkundigung der Claudia, ob er Marinelli heiße; seine Ruhe im letzten Akte, welche es vollkommen anschaulich und begreiflich macht, wenn Odoardo – durch den Anschein von Recht, mit dem Marinelli auf die Trennung von Vater und Tochter dringt – seine Fassung verliert ... – dies und anderes bekundete in ebenso vielen Zügen den großen vollendeten Meister.

Friedrich Ludwig Schmidt.

64. Karl Seydelmann Berlin 1835

Marinelli darf ... kein schäbiger Konfident sein; ... er ist ein Höfling, der dem Fürsten in seinen Lüsten Beistand leistet, von seinen Entschlüssen entbindet und bisweilen selbständig wagt, wo er erst späterhin gerechtfertigt erscheint; aber er ist selbst jung und kräftig: man kann annehmen, er habe selbst vielleicht ganz andre, weit schönere Geliebten, als

Emilia ist: er ist nicht boshafter als sonst wohl ein Höfling; denn daß er Appiani ermorden läßt, ist nach italienischer Ansicht ziemlich gerechtfertigt, und wer ihn zu widerhakig nimmt, kann wohl den Marinelli *spielen*, aber er *ist* es nicht. Was uns im Spiel des Herrn Seydelmann zur größten Bewunderung hinriß, ist nicht bloß diese Auffassung des Marinelli, sondern die Kunst, mit der dieser nicht immer sprechende Charakter auch in den Szenen gespielt wurde, in welchen er pausiert, die negative Kraft, die der Künstler hier entwickelte, das Gehen und Kommen, das Eintreten wie ein geschickter Sekundant, nicht bloß, wo es was zu sagen gibt, sondern wo eine begleitende Miene allein den Ausschlag zu geben imstande ist . . .

*Eduard Gans.*

65. Karl Seydelmann

Seydelmanns Marinelli streift ans Geckenhafte; dieser Höfling ist offenbar von einem bornierten Verstande und bildet zu dem edeln, klugen Appiani in der Szene, die sie miteinander haben, den vollkommensten Gegensatz. Höfling der gemeinsten Art, geschmeidig wie ein Hund, der auch manchmal knurrt und schnappt, wenn ihn sein Herr auf den Schweif tritt. Seine Begriffe sind ebenso plump wie die des Banditen, den er dingt, doch bei weitem böser, in unbelauschten Momenten von einer Bosheit, die erstarren macht.

Im äußeren Anstand jener nichtssagende Hofpli, jene geschmeidige Turnüre, wie man sie bei abgeschliffenen Weltmenschen findet, eine leere Form zum Repräsentieren, die ebensoweit von Adel und Würde als von echter Eleganz und Grazie entfernt ist. Die Sprache geläufig; nur wenig scharfe Betonungen sind bemerkbar; er schlüpft mit Glätte über die tiefsten Abgründe, die sich in seiner Rede bilden, um sie dem Prinzen so wenig als möglich fühlbar zu machen.

*August Lewald.*

66. Patrick Peale (Freiherr Gustav Anton von Seckendorf)

Was ich an rein theatralischen Darstellungen von Patrick Peale gesehen habe, war durchaus verfehlt, vor allen andern aber . . . sein Marinelli in Lessings Emilia. . . . Diese Rolle, von ihm dargestellt, erschien in der Tat völlig wie ein Gliedermann, an dem er die verschiedensten Studien geltend machen wollte und überall seine Theoreme demonstrierte, weshalb man denn auch nichts Absichtlicheres und aller inneren zusammengreifenden Wahrheit Ermangelnderes sehen konnte. Ich führe darüber zum Belage nur die Katastrophe des Charakters an, welche er, der Intention des Dichters ganz zuwider, nach seiner eigenen Erklärung auf folgende Weise mimisch dramatisch umgearbeitet hatte: Als der Prinz ihm nämlich am Schlusse befiehlt, den blutigen Dolch aufzuheben und dann die Worte: „Nun, du bedenkst dich?" folgen läßt, ergreift er ihn, und sein zusammengedrücktes Auge sowie die mordgierig schleichenden Blicke deuten den Vorsatz an, das Eisen – dem Fürsten selbst in das Herz zu stoßen!! Hierauf folgt eine Pause der Besinnung – er ist dieses Frevels nicht mächtig und geht jetzt in den zweiten mimischen Moment über, welcher den Entschluß bezeichnet, den Dolch gegen sich selbst zu richten. Da ihm aber auch hierzu die Kraft mangelt, so tritt endlich der dritte (und nach Lessings Absicht der einzige und richtige) Moment ein: er läßt die Hand, mit welcher er den Stahl gefaßt hat, erschlafft sinken und steht wie der vernichtete Sünder vor seinem fürstlichen Richter da, welcher ihm den Dolch entreißt und den elenden Kuppler seiner zu schwer gestraften Verirrung auf ewig von seinem Angesichte verbannt. – Bis zu solcher alles zersplitternden Künstelei kann der zu spitzfindig spekulierende Verstand, wenn er vom sicheren Pfade der Natur abirrt, einen sinnigen Mann führen, und Patrick Peale steht in dieser Hinsicht als

ein warnendes Beispiel für mystisch philosophierende Kunstschwärmer da.

August Klingemann.

67. Maximilian Korn — Wien

An seinem Marinelli war das Kreuzgewebe des Menschen und des Höflings so dicht wie in dem edelsten holländischen Linnen. Einen Intriganten bemerkte man nicht, bloß einen Lakaien erlesenster Form, dem für fremde Zwecke arbeiten zur zweiten Natur geworden und dessen Gewissensgrenze in das Machtgebiet des Prinzen fällt.

Emil Kuh.

68. Bogumil Dawison — Berlin, 15. Juni 1856

... Ganz besonders sagte uns ... die Szene Marinellis mit der Gräfin Orsina im vierten Akte zu. ... Herr Dawison gab seinem Marinelli in dieser Szene eine absichtliche Nachlässigkeit gegen die Gräfin im Ton wie in der Haltung, welche verriet, daß die Gräfin völlig aufgehört hat, für Marinelli eine Macht zu sein; ja, daß es ihm durchaus nicht darauf ankomme, die Gräfin, welche bei dem Prinzen jedes Gewicht eingebüßt hat, zu verletzen. So vieles wir in der Auffassung des Marinelli unseres Gastes bereitwillig anerkennen, so müssen wir uns doch in vielem gegen die Darstellung kehren. Es fehlte nämlich dem Marinelli unseres Gastes bei allem Scharfsinn im einzelnen doch jene höfische Geschmeidigkeit in Ton, Haltung und Gebärde, welche uns für das Wesen des glatten, herzlosen Höflings unerläßlich ist. Den Ton hätten wir zu diesem Zweck geschmeidiger, abgeglätteter, von Schärfe befreiter und die Bewegungen der Arme, vorzugsweise der Hände, weniger unruhig, von weniger raschem Wechsel gewünscht ... Im Marinelli des Herrn Dawison waren Auffassung und Dar-

stellung nicht in Harmonie, beide Seiten waren durchaus nicht künstlerisch ausgeglichen. Wenn wir demnach oben die Auffassung des Künstlers, der Orsina gegenüber, billigten, sie nicht mehr als eine Macht zu respektieren, sie als eine gefallene Größe zu behandeln, so bedingt dies keineswegs, daß sich der Kammerherr Marchese Marinelli der Gräfin Orsina gegenüber über allen und jeden feinen Anstand hinwegsetzt, selbst bis zur äußersten Grenze des Schicklichen in Haltung und Gebärde vordringt, über welche Linie hinaus aller gesellschaftliche Anstand aufhören muß. Marinelli darf in der Szene mit der Gräfin Orsina niemals vergessen, daß sie eine vornehme Dame und er Kammerherr ist. Es bieten sich ganz andere Mittel dar, um anschaulich zu machen, daß die Gräfin Orsina für Marinelli eine gefallene Größe ist. Die Gebärden des Herrn Dawison zogen diese unzweifelhaft richtige Auffassung ins Gewöhnliche und Unschöne herab.

H. Th. Rötscher.

69. Bogumil Dawison, Friedrich Haase, Karl Seydelmann

Man hat bedauert, daß Haase in der Schlußszene des Trauerspiels nicht der Auffassung gefolgt ist, durch die einst Dawison nicht bloß dem Charakter seiner Rolle, sondern dem ganzen Stücke einen wesentlichen Dienst leistete. Dieser Künstler wankte nämlich gebrochen, zerschmettert von der Bühne. Der Höfling, dem die Gunst des Fürsten alles ist, erschien eben vernichtet, da diese Sonne sich von ihm wandte.... Haase wohnt ernst, aber innerlich teilnahmslos der Katastrophe bei. Denn diese Lakaiennatur hat keine Empfindung für die große Tragik des Augenblicks, sie sieht nur das Plänchen, das den Lüsten des Herrn dienen sollte, scheitern.... Als ihn der Prinz verbannt, geht er mit einer Art trotziger Gleichgültigkeit von dannen, den Rücken

ungebeugt, das Haupt hoch erhoben. Er spielt hier den Gekränkten. Wir ahnen bei diesem Abgange, daß Marinelli ... sich in der sicheren Voraussetzung entfernt, der Prinz werde seinen Verbannungsbefehl nur zu bald bereuen und die Hilfe seines unentbehrlichen Leporellos bei neuen Liebesabenteuern in nächster Zukunft wieder in Anspruch nehmen ...

Seydelmann ließ ... bei der Darstellung des Kammerherrn diesen bei dem Fluche des Prinzen durch eine eigentümliche Bewegung seine Ironie über die sittliche Entrüstung desselben ausdrücken, an deren Nachhaltigkeit er nicht glaube.

Otto Simon.

70. Siegwart Friedmann Berlin, 3. April 1871

Er gibt ihn hofmännisch, heiter, humoristisch.... Das ist sehr gut. Diese lachende Position, die er zu allem einnimmt, zu Vater-Rigorismus, zu Mutter-Wachsamkeit, zu Prinzen-Tugend und schließlich auch zu der Frage „ein Graf mehr oder weniger" – wir sagen, diese lachende Position zu der ganzen Welt der Erscheinungen hier unten, und wenn es ein Mord wäre, hat in sich etwas Diabolisches, und diabolisch muß der Marinelli gezeichnet werden; es hilft nichts, sich dagegen zu sträuben. So weit gehen wir mit Herrn Friedmann; aber ... er tut hier, nach der Seite der Konsequenz hin, gelegentlich zu viel. Um nur ein Beispiel anzuführen, verweisen wir auf die Schlußszene. Auf dem Teppich liegt die Leiche der ... Emilia, Odoardo geht, um sich den Gerichten auszuliefern, der Prinz ... verbannt den Teufel-Günstling aus seiner Nähe; – ironisch lächelnd entfernt sich dieser, achselzuckend, wenn wir nicht irren auch jetzt noch lorgnettierend. Dies will uns doch nicht richtig erscheinen.

Theodor Fontane.

71. Friedrich Mitterwurzer

Sein Marinelli war durchaus kein Schleicher; es war ein sehr vornehmer Herr, der gar nichts dabei findet, sich und seiner persönlichen Würde kein Titelchen zu vergeben meint, wenn er seinem Herrn gefällig ist und ein bißchen Gelegenheit für ihn macht. Warum soll sich ein Fürst nicht amüsieren, nicht, wenn es ihm Spaß macht, ein wenig in fremden Gehegen jagen dürfen? Daß derlei nicht immer glatt abgeht, daß dabei auch ein Schuß fallen und jemanden tödlich treffen kann, das ist doch nur natürlich und für einen Menschen wie Marinelli kein Grund zur Aufregung, der durchaus nicht nach Launen, vielmehr aus gutem Vorbedacht handelt und die letzten Konsequenzen ins Auge faßt, ehe er sich in ein immerhin gewagtes Unternehmen einläßt, das doch keineswegs glatt ablaufen muß, so fein und knifflich es ausgedacht worden war. So traf ihn denn auch die Ungnade am Schluß keineswegs vernichtend. Auch damit muß man sich befreunden können, weil Fürsten nun endlich launenhafte Geschöpfe Gottes und so mächtig sind, daß sie immer Sündenböcke finden, oder sie sich erschaffen, wenn sie einen brauchen. Er für seine Person hatte, allerdings ganz ohne seine Schuld, die Partie verloren; er mußte eine Stellung räumen, die seinen Neigungen und seinen Fähigkeiten gemäß war, und die er glänzend ausgefüllt hatte. Was aber verschlugs? Unbesetzt konnte der Posten nicht bleiben. Fürstenreue ist ein noch vergänglicheres Ding als Fürstengunst. Marinelli aber ist ewig; er heiße, wie er mag. Das Typische, das Unvergängliche der Gestalt ward beschworen und aufgezeigt. J. J. David.

72. Friedrich Mitterwurzer Wien, Februar 1878

Herr Mitterwurzer spielt ihn auf großen Umwegen, während ihm doch, nach unserer Meinung, so leicht beizukommen ist.

Man hat von diesem Marinelli von jeher zu viel Wesens gemacht. Er ist einfach ein ergebener Hofmann, der ergebene Hofmann eines absoluten Fürsten. . . . Wir haben ihn von bedeutenden Darstellern spielen sehen, aber nie zu unserer Zufriedenheit: Dessoir war zu trocken, Dawison zu petulant und zu sarkastisch. Herr Mitterwurzer schlägt auch hier, wie immer, seinen eigenen falschen Weg ein und gibt den Marinelli . . . dem Gelächter der Galerie preis. Schon seine Maske war vom Übel. Mit solchen Augenbrauen, wie er sich malte, spielt man keinen Marinelli; sie geben dem Gesicht einen Ausdruck von mildem Blödsinn und ewigem Erstaunen. Unter dieser Maske nun spielte Herr Mitterwurzer den grundschlechten Intriganten, den schlauen Fuchs, der sich dumm stellt, die lustige Person, die in den ernstesten Augenblicken das Gelächter der Einfältigen erregt. Er hat ein eigenes Hinaufziehen der Augenbrauen, Abwehren mit den Händen, Zucken mit den Achseln, das komisch wirkt. Als Orsina in ihrer Wut ihn schwören heißt, fährt Marinelli-Mitterwurzer mit den Schwurfingern possierlich in die Höhe, wie um zu zeigen, daß es ihm höchst gleichgültig sei, was er beschwöre. Und Gelächter auf der Galerie! In Lessings Manuskript befindet sich an dieser Stelle bloß ein Gedankenstrich – eine Pause für Orsina, nicht für einen Possenstreich Marinellis.

Ludwig Speidel.

73. Friedrich Haase Berlin, 14. März 1894

Friedrich Haase war sehr einfach, fast trocken; er spielte alles auf die völlig illusionslose, nüchterne Lakaienseele hinaus, die in dem gnädigen oder ungnädigen Augenzwinkern des „hohen Herrn" einen Ersatz für das abgeschaffte Gewissen gefunden hat. Vor allem vermied er es, seinem Marinelli einen tiefsinnigen Diplomatenblick zu geben, ihn

mit weitsichtigem Unternehmungsgeiste, mit kopfbeugender Gedankenlast zu beschweren. Das war einfach die geborne Knechtsnatur, die nicht glücklich ist, wenn sie nicht von irgendeiner Gnadensonne beschienen wird und für diesen Lebenszweck, aber auch nur für diesen, allerdings imstande ist, sich eine gewisse Bauernschlauheit abzunötigen. Eine Kreatur, nur geschickt, in die Waden zu beißen, für jeden offenen Angriff zu feige, für jeden größer angelegten Plan zu borniert.

Paul Mahn.

# Nathan der Weise

## Nathan

74. August Wilhelm Iffland Mannheim, September 1811

Wir bewunderten seine treffliche Mimik; sein Spiel war musterhaft, ganz der Jude, der unterdrückte, an Knechtschaft und Verfolgung gewöhnte Israelit und dabei der bessere, in sich erhaben stehende Mensch. Was jedoch an ihm zu tadeln bleibt, ist, daß er die ersten schönen Stellen in der Deklamation vernachlässigt, um die Schlußwirkung zu erhöhen; er unterschätzt hierin sein Publikum, es ist bei ihm zu viel Kalkul; nach meiner Erfahrung gibt nur das mit dem Herzen selbst Empfundene auch den richtigen Takt, es andern mitzuteilen und mit fortzureißen.

Amalie von Helvig-Imhoff.

75. August Wilhelm Iffland und Karl Seydelmann

Berlin, um 1813 und 1835

Es gibt zwei Auffassungsweisen des Nathan, wovon die eine durch Iffland eingeführt wurde, die andere aber Herrn Seydelmann angehört. Iffland gab den Nathan in dem Bewußtsein, daß er die Hauptperson, die Seele des Stückes überhaupt sei: er gab ihn stolz, durch Weisheit über die Christen, durch Großherzigkeit über die Muselmänner hervorragend. In der Erzählung der drei Ringe erschien er als Sieger, und als ein solcher, der sich seiner Übermacht vollkommen bewußt ist. Dem Tempelherrn gegenüber verfiel er bisweilen in einen an das Sarkastische grenzenden Ton;

Recha wurde wie ein liebes, nicht wie ein geliebtes Kind, Daja mit der Superiorität des höher stehenden Spottes betrachtet.

Herr Seydelmann faßt die Rolle anders. Gleich in der ersten Szene tritt in Nathan als das hauptsächlich Bewegende die Liebe zur Recha hervor: im Verlaufe der Darstellung zeigt sich dieses als der Kern seines ganzen Daseins, und die übrigen Tatsachen nur als begleitende Umstände: er ist weich, sich leicht zur Rührung neigend: in den Szenen mit dem Tempelherrn erscheint er mehr als der sorgsame, alles bedenkende Vater, und dem Sultan gegenüber tritt er nicht im Vorbewußtsein seines Sieges, sondern bescheiden demütig auf, und der Ausgang der Unterredung gewinnt somit mehr ein kaum von ihm selbst erwartetes Resultat. Diese Auffassung ... hat für den Darsteller den Nachteil, daß man sie erst selbst suchen und sich an sie gewöhnen muß. Wer einen Helden von Hause aus gibt, wie dies Iffland gewissermaßen im Nathan tut, hat den Vorteil, daß die Person fertig dasteht ... Das Gesicht des Herrn Seydelmann hatte die größte Ähnlichkeit mit dem eines Juden aus dem Bilde „Die trauernden Juden" von Bendemann; es war würdig patriarchalisch, man möchte sagen jüdisch-schön; entsprechend waren die Händebewegungen, die eine malerische Konsequenz der Gesichtszüge ausmachten; in allen Wendungen war Haltung, Maß und Würde. Besonders erregten zwei Momente das ... Publikum. Der Augenblick nämlich, wo Nathan den Mantel des Tempelherrn ergreift, und die Steigerung in der Erzählung der drei Ringe, als die eigentliche Anwendung klar wird.

Eduard Gans.

76. Karl Seydelmann

Nathan spielte er im Tone eines Herderschen Humanitätspredigers und in solcher Auffassung vortrefflich, aber die

fein-sarkastische Zumischung, die dem Juden nicht fehlen darf, blieb aus. Er nahm den ganzen Charakter sehr weich, mir fast zu weich, der ich ihm gern etwas Judenwitz beigemischt sehe, wodurch er auf andere Art, aber doch wie Shylock zu einer Art von Rächer einer unterdrückten Nation an dem Übermute bevorrechteter Kasten wird.

Karl Immermann.

77. Karl Seydelmann

Sein Nathan ist stets der Jude, zwar nicht das Konterfei eines gewöhnlichen Juden, aber dennoch ein Jude in seinem Hause, der Christensklavin wie seiner Recha gegenüber, in Gegenwart des Tempelherrn und Al Hafis, wie vor dem Sultan. In dem Elegisch-Weichen, dem Zärtlichen, dem Sorgenvollen, in der zudringlichen, unverdrossenen Dankbarkeit gegen den Tempelherrn, wie in der überlegenen Schlauheit bei Saladin, überall stoßen uns wohlgetroffene Züge auf, die selbst den edelsten Juden charakterisieren, ohne gerade den edeln Menschen überhaupt zu entstellen.

Nathan kann unmöglich als Weiser allgemein gehalten werden; die Nationalität darf bei ihm nicht verwischt erscheinen. . . .

Seydelmann gibt einen weißbärtigen Greis in einfacher Kleidung, voll Innigkeit und von bescheidener Würde. Seine Betonung ist scharf und bezeichnend; er denkt nicht daran, als Schönredner hier zu glänzen, sondern er will nur gehörig verstanden werden, und spricht daher eindringlich und mit Nachdruck. Wer die hohen pathetischen Nathans, in kostbaren Schals und weiten, üppigen Kaftans im Gedächtnis hat, wird von dieser Auffassung überrascht, aber bei ruhiger Überlegung gewiß befriedigt werden und gestehen müssen, daß dies die wahre Art sei, den Nathan darzustellen.

August Lewald.

*Theodor Doering*
*als Nathan.*

78. Karl Seydelmann Berlin, Spätherbst 1842

Unvergeßlich wird mir unter andern die Nuance im Nathan sein, wo er sagt: „O dürft ich ihn küssen, diesen Fleck!" Der Schauspieler, welcher den Tempelherrn gibt, muß eine unwillig ausweichende Bewegung machen. Nathan schweigt beschämt, und den Zipfel des verbrannten Mantels ergreifend, repliziert er kleinlaut entschuldigend, aber mit einem Blick, einem Ton, der durch die Seele schnitt: „diesen Fleck!" Eine Welt voll Gefühl lag in dieser durch den Darsteller geschaffenen Pause.

Georg Knispel.

79. Theodor Döring Berlin, 12. Februar 1846

Döring darf diese Rolle unbedingt zu seinen besten Darstellungen zählen. Er gibt seinem Nathan eine edle Ruhe, die uns aus einem wohlgelungenen, reifen Leben entgegenstrahlt. Unser Darsteller leiht seinem Nathan zugleich einen leisen Anflug des jüdischen Idioms, das er besonders in einzelnen Wendungen, namentlich in Rollen von epigrammatischer Kürze, geltend macht, während es in dem Erguß längerer Reden fast gänzlich zurücktritt. Uns tut Herr Döring hierin etwas zu viel. Nathan ist nur an Farbe, Kleidung, Gestalt ein Jude; hierin zeigt er seine Abstammung; aber sein universeller, allgemein menschlicher Standpunkt, welcher die scharf ausgeprägte Besonderheit des Judentums ganz überwunden hat, muß uns auch seinen Ton von dem jüdischen Idiom völlig befreit zeigen. . . . Nach unserer Auffassung des Nathan möchten wir demselben in einzelnen Wendungen, namentlich dem Al-Hafi gegenüber, noch eine reichere Färbung des Humors und jener so wohltuenden und milden Ironie leihen, worin Nathan nicht selten seine Überlegenheit kleidet. Es handelt sich auch hier nur um das Maß. Als vortrefflich aber ist

uns die Art erschienen, in welcher Herr Döring das von Rührung ergriffene Gemüt Nathans zeigt, namentlich im Momente, als er den verbrannten Zipfel am Mantel des Tempelherrn betrachtet, und in der herrlichen Erzählung zum Klosterbruder im vierten Akt. Hier sahen wir einen in seiner Tiefe bewegten und doch geistes- und charakterstarken Menschen vor uns.

Heinrich Theodor Rötscher.

80. Theodor Döring Berlin, nach 1853

Hat es jemals einen Nathan gegeben wie Theodor Döring? Dieses Mienenspiel, wenn er mit den zwinkernden Augen von unten heraufschaute; diese Weisheit, die zuweilen die Schlauheit durchblicken ließ und doch immer die Noblesse bewahrte!

Julius Rodenberg.

81. Adolf Sonnenthal

Ein paar Stufen unter dem Wallenstein und dem Lear steht Sonnenthals Nathan, der schwerlich den Intentionen Lessings ganz gerecht wird. Gegen den Vorwurf, an Stelle des Weisen den Guten gespielt zu haben, hat sich Sonnenthal zwar mit triftigen Gründen verteidigt, indem er sagt, daß Lessings Nathan eben doch nicht bloß der Weise, sondern auch der Gute sei. In dem Wort steckt der ganze Sonnenthal! Man sieht, wie er als Künstler die Gestalt im vollen und im ganzen ergreift; und man lernt den Menschen kennen, der, hinter dem Künstler verborgen, doch seine Auffassung bestimmt. Der Satz ist so wahr wie alles, was Sonnenthal mit seinem klugen natürlichen Verstande je über seine Rollen gesagt hat. Aber er enthält nicht die ganze Wahrheit! Die Güte des Weisen und die Güte des Toren sind zwei ganz verschiedene Dinge; und was sich Lessing unter einem guten Menschen vorstellt, ist gewiß nicht dasselbe, was jedermann

darunter versteht. Die Güte des Lessingschen Weisen wie die all seiner männlichen und weiblichen Charaktere kann einem andern wie z. B. der beschränkten Daja oder dem hitzköpfigen Tempelherrn wohl auch einmal als Kälte, als Härte oder als Selbstsucht erscheinen. Ich will sagen: Lessings Nathan trägt sein Herz nicht auf seiner Zunge. Sonnenthals Nathan aber ist eine stets gemütlich bewegte Figur: er steht nicht über der Situation und über den Charakteren, er lenkt und leitet nicht die andern, er wird von ihnen bewegt und geleitet. Er ist in ewiger Unruhe, und der Ausdruck dieser Unruhe sind die unaufhörlich auf und ab schwingenden oder bebenden Hände. Der Apfel ist nur eine Spanne weit, aber weit genug vom Stamme gefallen, um zu erkennen, daß dieser Nathan mehr ein Kind Sonnenthals als Lessings ist.

Jakob Minor.

82. Adolf Sonnenthal 15. Januar 1896

Mag er auch als Nathan nicht der Höchste sein – und wer ist es auch? –, so ist er doch im Nathan aufs höchste bewunderungswürdig. Er hat zum Nathan, wie es ja jeder tun wird, den Weg seiner Begabung eingeschlagen, und Sonnenthal und Nathan sind einander auf halbem Wege entgegengekommen; was Nathan bei dieser Begegnung an Weisheit etwa abgelegt, hat ihm Sonnenthal überschwenglich durch Gefühl ersetzt. Offenbar, Herr Sonnenthal faßte die Rolle des Nathan als Herzenssache, und er ist ganz der Mann dazu, eine Herzenssache auch herzlich durchzuführen ...

Herr Sonnenthal legt seinen Nathan sehr schlicht an, so schlicht beinahe, daß man versucht wäre, ihn unbedeutend zu nennen. Sein Nathan wächst mit der Situation. Schon in dem ersten Gespräche mit dem Tempelritter läßt er uns fühlen, was er ist und was er werden wird. In seiner Dank-

barkeit des geretteten Kindes wegen umgibt er den derben Tempelritter mit einer Atmosphäre weicher Empfindung, sucht er mit allen Fühlfäden seines Gemütes nach dem Herzen des abwehrenden jungen Mannes. Voll Rührung hält er den verbrannten Zipfel des Templermantels in den Händen, und indem er mit redender Gebärde gleichsam anfragt, ob er den Templer küssen dürfe, ob er ihm entgegenkommen wolle, drückt er, da dieser ruhig bleibt, einen innigen Kuß auf das Brandmal. Die Szene ist schauspielerisch vollendet. Zum Bedeutendsten von Sonnenthals Nathan-Darstellung gehört der Monolog vor der Ringparabel, wo die Bedrängnis die Klugheit unter die Waffen ruft und der Gedanke der nachfolgenden Erzählung allmählich emportaucht. Und dann die Ringparabel selbst. Es gibt wohl keinen, der sich von dieser liebenswürdigen Weisheit des Schauspielers nicht gerne belehren, der sich von seinem warmen Ton nicht rühren, von seinem starken Menschengefühl nicht ergreifen ließe. Wenn man von einer Genialität des Herzens reden darf, nun, hier ist sie!

Ludwig Speidel.

*Adolf Sonnenthal*
*als Nathan.*

# Molière

# Harpagon

83. Friedrich Ludwig Schroeder — Hamburg, um 1790

... Auch ist der Geizige an und für sich mehr eine tragische als eine komische Person ...

So dachte sich Schroeder den Harpagon, und so stellt er ihn von außen und innen dar. Hier sein Bild! Dürr, fleischarm, spärlich weißes Haar auf dem halb kahlen Scheitel; ein ausgefastetes, abkasteites Gesicht, ein abgemagertes, spitz hervorspringendes Kinn; der Hals dünn und knöchern, mit einer schmalen weißen Binde bedeckt. Der übrige Teil des Körpers ein mit Haut bedecktes Skelett. Wär es seines Anzugs beraubt worden, der Tag würd es durchschienen haben. Ein knapper, abgetragener, wollkahler, schwarzer Rock bekleidete ihn, so wie zu enge, auch zu kurz, besonders über den Armen; lange, den Füßen einer Gartenspinne ähnliche Finger sprangen an den fast entfleischten Händen hervor; schwache Beine trugen den Quasirumpf; die ganze Gestalt war kläglich, zerfallen, die ganze Physiognomie das Bild der Knickerei, der Selbstmarter, der Diebesfurcht. Was für Argusblicke gleich bei seinem ersten Auftreten, welche Angst in allen seinen Mienen, daß man den Besitz seines Schatzes ahne! Welch ein tödliches Erschrecken, als er vor lauter Furcht, verraten zu werden, sich selbst verriet! Wie sprühend Ärger und Grimm in seinen Gebärden, als er sich Geizhals, Knauser, Schaber, Filz nennen hörte, wie schneidend, kreischend da der Ton seiner Stimme! Und welch ein Jammer- und Angstmensch, wenn er, über seinen Mammon sich mit sich selbst

beratend, überfallen wurde, sich belauscht glaubte! Wie vor der Erscheinung eines Geistes fuhr er zusammen, wie einem Engbrüstigen versagte ihm der Odem. Mit wahren Luchsaugen starrte er den ihn so Überfallenden an, als hätt er aus seinen Mienen herausbuchstabieren wollen, welch unglücklich ihm entfallenes Wort er aufgeschnappt habe. Sich reich, einen Mann von Vermögen nennen hören, welch ein Donnerschlag für seine Ohren! Sein ganzes Wesen fühlte sich erschüttert, seine bleiche Larve überflog ein glühendes Rot, seine Muskeln bebten; in sprudelnden Tönen ergoß sich seine in Wut verwandelte Angst. So wechselten Angst und Zorn, Wut und Furcht unaufhörlich in seiner gereizten und geregten Seele; so stieg sein Peinlichkeitsgefühl von Moment zu Moment; jeder Laut, das leiseste Geräusch setzten ihn in fieberhafte Schauer, und wie von Todesschrecken gejagt stürzte er ab, nach dem verborgenen Geldkasten zu sehen; langsam Atem schöpfend, wenn er, ihn in Sicherheit wissend, zurückkehrte!

Dieser Jammer- und Martermensch nun in seinem Zimmer verschlossen, in Liebesunterhaltung mit seiner Schatulle, welch ein ganz anderes Bild! Eine reine Verklärungsphysiognomie! Die Augen funkelten von Seligkeitsgefühlen, mit liebeschmachtendem Blicke hing er an seinem Götzen, um den Mund schwamm ein süßes Lächeln; die Stimme girrte Liebesakzente. Ein wahrhaft dithyrambisches Entzücken bemächtigte sich seiner, als er sein Gold apostrophierte, es „das Labsal der Menschen, den Trost der Elenden, den Magnet der Herzen" nannte. Und wenn er es zählte, jedes einzelne Stück beliebäugelte, mit der Hand wog, sich an seinem Klange ergötzte: wie in einen offenen Himmel schien er hineinzublicken, der Sphären Jubelklang zu vernehmen. Dann das liebesieche Schmachten in dem Wunsche, tausend Jahre zu leben, tausend Jahre die Schatulle zu füllen und dann

mitten unter tausend Schatullen zu sterben: es war, als ob eine flötende Nachtigall ihr Leben aushauchte, so lieblich quoll in diesem Augenblick das Wort „sterben!" von seinen Lippen. Aber kaum war es auch ausgesprochen, so überzog eine Totenblässe sein Gesicht, ein Schauder durchflog seine Glieder; der Gedanke der Trennung von dem Abgotte seiner Seele lähmte ihm die Zunge, und die Furcht davor steigerte sich bis zur wirklichen Todesangst. – Doch nicht lange. Plötzlich löste die Starrheit seines Blickes sich wieder in Entzücken auf. Allzu lieblich funkelte der Glanz des Goldes ihm in die Augen; und noch nennt er es sein. Dieser Gedanke verklärte sein Angesicht wieder, neues Liebesentzücken ging in seiner Seele auf, strahlte aus seinen Augen; und wie der entzückte Bräutigam die geliebte Braut, umschlang er die teure Schatulle, versunken im seligen Vergessen seiner Sterblichkeit und der Furcht vor ihrem Verluste.

Jetzt der Steinwurf in sein Zimmer. Wie schrak er auf, des Hauses Einsturz fürchtend, aber nur die Augen auf die Schatulle, nur über sie die Arme schützend ausstreckend, schwand an sich selbst in ihm alle Erinnerung. Die Decke über ihm brach nicht, leises Atemschöpfen! – Nun das unsichtbare Niesen des ihn belauschenden Hausknechtes. – Ein Wetterschlag schien ihn zu treffen, eine Hand ihm an die Kehle zu fahren, so ergriff ihn das Entsetzen. Er sah sich belauscht, verraten, Räuber, Mörder nahe; laut kreischte er auf, dann erstarrt' er, eine Bildsäule des Todes, atemlos, leblos. Sich wieder erholend, sich allein sehend, neuer Odemzug, neues Liebäugeln mit dem geliebten Geldkasten. „Laß liegen!" erscholls wie Geisterstimme. Angst preßt' ihm die Brust, die Stimme. Kaum konnt' er das: „Wer da? wer bist du?" herausächzen, und mit hohlem Laute antwortets ihm: „Der Teufel!" Himmel, welch ein Antlitz jetzt! Es verlängerte sich, der abgehagerte Hals dehnte sich, Luft

schnappend, mit gebrochenen Tönen stammelte er: „O weh!“ Den Teufel erwartend, der Lust zu ihm zu haben schien, ergab er sich mit vorgebeugtem Halse seinem Schicksale, die erstarrende Hand auf dem Geldkasten. Diesen Raub konnte er dem Gottseibeiuns nicht lassen, den mußt' er retten.

Nun noch eines Momentes Andeutung in dieser Darstellung, des, als ihm seine Schatulle geraubt ist. – Laut und Ton der höchsten Verzweiflung drang in unser Ohr, noch ehe wir ihn erblickten. Dann stürzte er hervor, entstellt von Angst, Schrecken und Entsetzen, die Augen wild umherspähend; die Arme um sich greifend, den Leib vorgebeugt; die zitternden Füße hastig vorschreitend; die Worte: „Diebe, Mörder, Spitzbuben, Gerechtigkeit!“ geflügelt herausstoßend, hastig sich umhertummelnd. Jetzt stierten seine Augen auf, seine erhitzte Phantasie spiegelte ihm die Gestalt des Räubers vor, er griff nach ihm, mit fest umkrallender Hand seinen eigenen Arm packend, mit dem ganzen Laute geldgieriger Wut den Raub von sich selbst zurückfordernd, und seinen Irrtum gewahrend, erlahmte, versteinte seine Lebenskraft; seine Stimme erstarb, kaum vernehmbar waren die zerstückelten Worte, in die er ausbrach. Vorüber gingen die Stürme der Verzweiflung, Wehmut und weicher Schmerz traten an ihre Stelle; schmelzende elegische Töne entflossen seinen Lippen, seine Augen dünkten uns verdunkelt von Tränen. Einem Vater ähnlich, der am Grabe seines einzigen Kindes jammert, sahen wir ihn in seinem Schmerze, dem Leben schon halb entschieden. Und als er, immer leiser sprechend, leiser atmend, sich schon tot, für schon begraben hielt, glaubten wir selbst, er hab es überstanden, so wahrhaft leichenartig stand er vor uns. – Eine kleine schweigende Pause, und in ihr die Rückkehr der Besinnung, der Erinnerung an Leben und Raub; das Erzeugnis dieser Erinnerung erhöhte Verzweiflung, gesteigerte Wut gegen den Räuber, gegen sich selbst. Die ganze

Welt soll an den Galgen, findet er die Schatulle nicht wieder, er mit; und mit einer Gebärde, mit einem Blicke, als wollt er sich und die ganze Welt mit eigener Hand aufknüpfen, stürmt' er hinaus. Johann Friedrich Schink.

84. August Wilhelm Iffland Nach 1805

Ich stelle diese Rolle als das Non plus ultra aller von Iffland gespielten voran und betrachte sie als die größte von ihm gelöste Kunstaufgabe, da er in keiner andern mit seinem Körper in so großem Widerspruche stand wie in dieser . . .

Während Schroeder, Ochsenheimer, Devrient und Leo, die Matadore in der Darstellung des Molièreschen Geizigen, alle die ihnen von der Natur verliehenen Gaben als willkommene Geschenke benutzten und ihre hagern Gestalten ihnen die trefflichsten Dienste leisteten, gebrauchte nebenbei noch einer wie der andere alle jene noch sonst gegebenen Mittel und Attribute, unter welchen wir uns das Bild eines Geizigen zu denken gewohnt sind, als da sind: ärmliche Kleidung, womöglich verschossene oder geflickte, knapp anliegende, zu kurze, dunkle Farben, des Schmutzes wegen; dann schwarzes, kleines, kaum zu schürzendes Halstuch, ebensolch kleines, bis zur Karikatur gewähltes Taschentuch, kleiner, abgeschabter, vergriffener, ins Rötliche spielender Hut, schwarze, ungepuderte Perücke, künstlich verlängerte Finger usw.

Alle diese Attribute und Kunststückchen verwarf Iffland. Sein Kammerrat Fegesack[1] erscheint im schwarzen Frack von feinstem Tuche, in weißseidener, mit Blumen zierlich gestickter Weste, schwarzen Beinkleidern, im vollkommensten Ebenmaße zum Körper, weißseidenen, reinlichen Strümpfen und

[1] Harpagons Name in der deutschen Bühnenbearbeitung des „Geizigen" von Heinrich Zschokke.

silbernen Schnallen an Beinkleidern und Schuhen. Das Halstuch ist von weißem Musselin, Busenstreif und Manschetten von Spitzen. Beim Herausziehen des Taschentuches ... erblickt man ein ganz ungewöhnlich großes, selbst das Maß der größten überschreitend, von weißem, feinstem Zeuge und völlig ungebraucht. Und doch verkündet das erste Auftreten des zierlich gekleideten alten Mannes sogleich den Geizigen, wie er leibt und lebt. Man hat die Kleidung wahrgenommen und vergessen, und der Blick des Zuschauers bleibt fort und fort geheftet auf das aschfarbige Gesicht mit den stechenden Luchsaugen, der feinen Spürnase, dem zusammengekniffenen, Argwohn verratenden Munde, dem spitzigen, fragenden Kinne, auf die stets beredten Hände und Finger, ohne jede Zutat und nur mit dem vom Dichter vorgeschriebenen großen Brillantringe geziert. Die weißgepuderte physiognomiereiche Perücke, deren jezuweiliges Hin- und Herschieben oder unwillkürlich scheinendes Verrücken gibt dem Bilde das eigentümlichste Leben.

Und nun Jfflands Spiel? – Wer dachte an ein solches! Ohne die geringste Outrierung stand das gequälte Leben eines Geizhalses vor uns da, wir fühlten mit ihm seine Qualen, seine Sorgen, und nur in der Reflexion auf das Naturwidrige des Geizes und in bezug auf unsere eigenen, dieser Leidenschaft widerstrebenden und entfremdeten Zustände kam uns bald tröstendes Mitleiden, bald erheiterndes Belachen zu Hilfe, wie eben der Künstler in dieser oder jener Situation es wollte und beliebte auf uns zu wirken.

Wenn Jffland des Bedienten ... Taschen untersucht, befühlt und ausruft:

„Daß sichs der Himmel erbarme, was das große Säcke sind! zu wahren Räuberhöhlen und Schlupfwinkeln

*August Wilhelm Iffland*
*als Harpagon.*

gemacht. Die Polizei sollte sich dreinlegen und solche Weltallstaschen verbieten!"

wer, und wäre er der ärgste Misanthrop gewesen, konnte dabei das schallendste Gelächter unterdrücken. Ebensowenig bei den Worten:

„Du hast wohl gar schon was eingesteckt?"

wo der Hals aus seinem Tuche mächtig hervortritt, sein spitzes Kinn das des Bedienten gleichsam fragend berührt, während die durchbohrenden Augen sein Geständnis fordern, die Finger der rechten Hand sich konvulsivisch krümmen, das Gestohlene womöglich sogleich wieder in Empfang zu nehmen, indes die linke Hand in dieser Zuversicht ebenso nach ihrer Rocktasche fährt, das Errettete darin zu verbergen . . .

Ich erwähnte vorhin des übergroßen gewählten Taschentuches. Mit diesem trieb Iffland das anmutigste Spiel, was aber durchaus gesehen werden mußte und sich weniger als alles andere beschreiben läßt. Ich sage: das anmutigste; jedem Leser aber würde die Rechtfertigung gerade das Gegenteil zu beweisen scheinen – drum ist es besser, darüber zu schweigen. Nur so viel, um einen Begriff des Gesagten zu geben:

Mehrmals zog Iffland das Schnupftuch aus der Tasche, entwickelte dasselbe langsam und bedächtig, und jeder meinte, es geschähe, damit ein Bedürfnis zu befriedigen. Keineswegs! – Er sah das entwickelte Tuch, ohne es zur Nase zu führen, wehmütig und bedauernswürdig an, legte es langsam und ebenso sorgfältig wieder in seine Falten und steckte es mit großer Beruhigung wieder ein.

Einen solchen Coup konnte und durfte aber auch nur der sichere Iffland wagen, und nur der, der ihn gesehen und die Dezenz, mit der alles geschah, beobachtete, konnte darin nichts Unschickliches finden, sondern nur die Komik auf ihrem höchsten Gipfel erblicken! . . .

Der Kulminationspunkt bei Darstellung des Geizigen ist der, wo er die Entdeckung der gestohlenen Geldkiste macht. Alle Darsteller, die ich sah, brachten eine ganz entgegengesetzte Wirkung auf den Zuschauer hervor, als Iffland beabsichtigte und zum Triumphe höchster Kunst jedesmal glücklich ausführte.

Der Monolog, der hinter der Szene schon mit: „Diebe, Räuber, Mörder" usw. beginnt, erregte bei jenen Künstlern gleich anfänglich Gelächter, das sich fort und fort steigerte und so zunahm, daß man schon in der Mitte des Monologs sich alle Mühe geben mußte, ein Wort zu verstehen. Bei Iffland war das anders, man lachte zwar auch, als er noch hinter der Gardine war, wie bei den andern Darstellern: als er aber mit gräßlich zerstörtem, verzweiflungsvollem Gesichte vor die Zuschauer trat, verwandelte sich das Gelächter plötzlich, und Mitleid und Erschütterung traten an die Stelle. Man wagte kaum zu atmen, Totenstille war im Hause, Frost durchzitterte die Glieder über die krasse Wahrheit der Leistung, bis man durch die eigene Aufforderung Harpagons erst wieder zum Lachen gezwungen wird bei seinem Ausruf: „Alle sehn mich an und lachen!"

J. Funck.

85. August Wilhelm Iffland

Gastspiel in Hamburg, 14. September 1806

Iffland gab den Fegesack [Harpagon] mit unendlicher Fülle der Komik; aber, wie mich dünkt, zu viel Possen treibend. Fegesack ist ein ganz ernsthafter Mann.... Ja, er hat sogar einen ganz tragischen Moment, wo er die Kassette vermißt, und in Verzweiflung sein Schmerz wie ein Gebirgsstrom alles um sich her vernichtet. Iffland ließ aber diesen großen Moment beinahe fallen, er hob nur das Komische darin stark hervor.

Carl Ludwig Costenoble.

86. Ludwig Devrient Berlin, 6. Oktober 1815

Von der Stirn bis zu der Fußsohle, so darf man wohl sagen, war an ihm alles geizig, und was die Hauptsache ist, er hat den Geiz nicht von der gewöhnlichen prosaischen Seite aufgefaßt, sondern stellte ihn völlig wie eine gründliche lebenatmende und gerade deshalb überaus lächerliche Leidenschaft dar. Für ihn war die Kassette . . . wirklich belebt, und als sie ihm geraubt wird, war sein Jammer wahrhaft großartig und imponierend, gleichsam als sei ihm der teuerste Freund oder die einzig Geliebte genommen worden. Dieser Umstand machte denn auch das überaus komische, obwohl ein wenig laszive Mißverständnis zwischen ihm und dem verkleideten Liebhaber recht begreiflich, und es mußte um deswillen ein desto herzlicheres Lachen erregen, was sonst wohl nur jenes Halblächeln bewirken dürfte, das dem Dichter nicht ganz günstig ist.

Fn. R. A. im „Dramaturgischen Wochenblatt" 1815.

87. Joseph Lewinsky

Joseph Lewinsky spielt den Geizigen mit einer bewundernswürdigen Schärfe und Charakteristik. . . . Lewinsky . . . weiß, daß Harpagon zuerst von einem Komiker – von Molière – gespielt worden ist, und daß er heute noch in Frankreich von den „komischen Vätern" und nicht von den sogenannten „Charakterdarstellern" gegeben wird. Er war daher darauf bedacht, die Rolle möglichst komisch wiederzugeben und alles Dämonische und Unheimliche zu bannen.... Eine volle Einheitlichkeit läßt sich allerdings nicht herstellen, aber anzuerkennen ist immerhin das Bestreben des geistvollen Schauspielers, den Riß, der nun einmal in der Dichtung ist, durch die Darstellung möglichst zusammenzuziehen.

Paul Lindau.

# Argan

88. Friedrich Ludwig Schroeder Hamburg, 15. Februar 1792

Den Charakter des eingebildeten Kranken bezeichnet Herr Schroeder mit ebenso wahren als feinen Zügen. . . . Sein bloßer Anblick schon kündigt an, was er ist. Er hat ein Gesicht, rund wie der volle Mond, fast aufspringend für Gesundheit. Seiner ganzen Persönlichkeit sieht man das unzerstörbarste Wohlbefinden, die kernhafteste Konstitution an; und die Rüstigkeit seiner Bewegungen sowohl als die Flink- und Drallheit seines Gangs verraten Kraft und Derbheit. Dem allen ungeachtet klagt er über Mangel an Gesundheit und nimmt eine schwache, kränkelnde, Lungen-, Leber- und schwindsüchtige Stimme an, die mit seiner so wohlkonditionierten Leibeskonstitution den lächerlichsten Kontrast macht. Vergißt er sich aber im Interesse des Gesprächs oder eines Geschäfts, im Ärger über Widerspruch und Widerspenstigkeit, so ist auch die Kränklichkeit und Mattherzigkeit seiner Sprache weg: er spricht viel und hastig und hintereinander fort, hat vollen Atem, eine gute Lunge und eine Stimme wie ein Löwe, bis er sich wieder an den Doktor Purgon und seine Arzneimittel erinnert. Dann fehlt es ihm plötzlich am Atem, die Stimme wird unvernehmlich, die Zunge lallt; er hält Brust, Herz und Magen, schnappt nach Luft, und der Tod sitzt ihm auf den Lippen. Indes blüht sein Gesicht frisch und vollwangigt wie ein Prälatenkopf, und es ist ihm auch nicht die kleinste Spur von Schwachheit anzusehn.

Ich kann diese vortreffliche Charakteristik nicht weiter verfolgen.... Nur der ebenso treffenden als großen komischen Darstellung will ich noch gedenken, die des Künstlers Kunst in der Szene mit dem Doktor Purgon und dem als Arzt verkleideten Freund der Antonette[1] liefert. In der ersten wünscht Purgon seinem eingebildeten Kranken alle Krankheiten der Erde auf den Leib; in der letzten klagt Antonettens Freund die Lunge des Patienten in der Einbildung als die Quelle seiner Maladie an und spricht, zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, von Augausstechen und Armabnehmen. Da steht nun der arme Sünder, zitternd und bebend, Knie und Waden zusammenschlotternd! Welche Ängstlichkeit sitzt auf seinem Gesichte! Mit welchem Schrecken fährt er vor jedem fürchterlichen griechischen Namen zurück, mit dem Doktor Purgon die ihm gedrohten Krankheiten benennt! Wie sucht er sie gleichsam mit den Händen von sich abzuwehren! Mit welcher Bangigkeit holt er Atem, um die Güte seiner Lunge zu prüfen, zieht er Arm und Auge zurück, um beide für Abnehmen und Ausstechen in Sicherheit zu setzen. Wahrlich ein Gemälde, das wert wäre, von Chodowieckis Reißfeder aufgefaßt und durch sie verewigt zu werden.

Johann Friedrich Schink.

89. Theodor Doering Berlin, 28. November 1871

Herr Doering spielte den eingebildeten Kranken. Aber statt eines mürrischen, heftigen, launenvollen, in tollen Phantasiesprüngen sich bewegenden Kranken gab er uns einen gutmütigen alten Großpapa, der in allem Ernst von Magenbeschwerden, Rheumatismus, Hypochondrie geplagt und schon zum Kinderspott geworden ist. Es fehlte das Plötzliche, die Wärme, der groteske Humor. Nicht ein einziges

[1] Im Original spielt Antonette die Szene selbst. (Anmerkung Schinks.)

Mal kam die Verrücktheit Argans zum Ausbruch. Wie ganz anders wird Molière-Argan sein »crève, crève!« ... gerufen haben als Herr Doering, der ganz behaglich in seinem Stuhl sitzt und ein wenig brummt. Molière erweitert die traurige Krankenstube zu einem märchenhaften Raum, zu dem großen Saal der erlauchten medizinischen Fakultät, hier blieb sie in ihrer Prosa und Trübe. Statt die Gestalt des „eingebildeten Kranken" nach ihrer phantastischen Seite groß und frei aufzufassen, bemühte sich der Künstler, sie recht klein zu machen. Er war nicht der Narr des Todes, sondern der arme Tropf, mit dem seine Umgebung spielt.

Karl Frenzel.

90. Joseph Lewinsky — Wien, 3. März 1878

Herr Lewinsky spielt den Kranken, und wir haben diesen Schauspieler bei dieser Gelegenheit zum ersten Male liebenswürdig gefunden. Mit einem Gesichte, als hätte er Teufelsdreck geschluckt, erhebt er sich wiederholt vom Stuhle, verläßt das Zimmer und kehrt dann nach einer Weile mit einem seligen Lächeln zurück. Er spricht kein Wort, aber jede ehrliche Seele versteht ihn.

Ludwig Speidel.

## Inszenierung

91. — Gastspiel der Meininger, Juni 1874

Die Meininger haben sich insofern an die heutige Darstellung des Stücks auf dem Théâtre-Français gehalten, als sie wie dieses die ballettartige pastorale Umrahmung, die ihnen Molière ... gegeben, fallen ließen und die drei Akte des Stücks, ohne den Vorhang zu schließen, zur Darstellung bringen. Ein kurzes, stummes, der dargestellten Handlung entsprechendes Zwischenspiel bildet die Überleitung von

Akt zu Akt. Nach dem ersten Akte tritt Toinette auf, um Argans Bett zu machen und das Zimmer in Ordnung zu bringen. Nach dem zweiten Akt erscheint ein komischer Diener, welcher das Zimmer ausräuchert. Es versteht sich, daß Bett und Lehnstuhl des eingebildeten Kranken besonders bedacht werden. . . .

Die Szene des Stücks bei den Meiningern stellt das Zimmer eines behäbigen Mannes im Rokokogeschmack der Molièreschen Zeit dar. Es geht vielleicht etwas zu sehr über den Geschmack des geschmacklosen Argan hinaus, allein für Leute seiner Art haben immer diejenigen Geist, Geschmack und Kenntnisse, die man dafür bezahlt.

Robert Prölß.

# Schiller

## Franz Moor

92. August Wilhelm Iffland — Mannheim, 13. Januar 1782

... Diese Rolle, die gar nicht für die Bühne ist, hatt ich schon für verloren gehalten, und nie bin ich noch so angenehm betrogen worden. Iffland hat sich in den letzten Szenen als Meister gezeigt. Noch hör ich ihn in der ausdrucksvollen Stellung, die der ganzen laut bejahenden Natur entgegenstund, das ruchlose Nein sagen und dann wiederum, wie von einer unsichtbaren Hand gerührt, ohnmächtig umsinken... Sie hätten ihn sollen sehen auf den Knien liegen und beten, als um ihn schon die Gemächer des Schlosses brannten. – Wenn nur Herr Iffland seine Worte nicht so verschlänge und sich nicht im Deklamieren so überstürzte!

Schiller.

93. August Wilhelm Iffland — Mannheim, Januar 1782

Zermalmend für den Zuschauer war besonders die Szene, in welcher er seinen Traum von dem Jüngsten Gericht erzählte, mit aller Seelenangst die Worte ausrief: „Richtet einer über den Sternen? Nein! Nein!" und bei dem zitternd und nur halblaut gesprochenen, in sich gepreßten Worte: „Ja! Ja!" – die Lampe in der Hand, welche sein geisterbleiches Gesicht erleuchtete – zusammensank.

Andreas Streicher.

94. August Wilhelm Iffland

Daß Herr Iffland in seiner Jugend die Rolle des Franz Moor zuerst auf dem deutschen Theater gespielt, ja, man

kann sagen, geschaffen, gereicht ihm zur Ehre, um so mehr, als der Verfasser selbst in späterer Zeit von jenen Darstellungen mit Enthusiasmus sprach. Daß Herr Iffland in der Folge, da mit dem Lauf der Jahre seine Gestalt ein würdiges Ansehen erlangte, diese Rolle fortspielte und sie nach seiner Persönlichkeit modifizierte, auch das ist dankenswert; denn jeder wird sich mit Bewunderung an die Art erinnern, wie sich der weise Künstler bei dieser Gelegenheit aus der Sache zieht. Daß man ferner diese Individualität in einem ihr nicht mehr ganz angemessenen Charakter in Kupfer steche und für künftige Zeiten bewahre, ist löblich und für einen Geschichtschreiber des deutschen Theaters höchst interessant.

Wenn man aber Abhandlungen über Abhandlungen schreibt, um zu zeigen, daß Franz Moor so gespielt werden müsse, so kann man sich keineswegs den Beifall des eigentlichen Theaterfreundes versprechen. Soll jene erste Explosion des Schillerschen Genies noch ferner auf den deutschen Theatern ihre vulkanischen Wirkungen leisten, so lasse man dem Ganzen Gerechtigkeit widerfahren und muntere die Schauspieler nicht auf, einzelne Teile gegen den Sinn des Verfassers zu behandeln. Denn was einem Iffland erlaubt ist, ist nicht jedem erlaubt; was ihm gelingt, gelingt nicht jedem.

Denn eigentlich wird jene rohe Großheit, die uns in dem Schillerschen Stücke in Erstaunen setzt, nur dadurch erträglich, daß die Charaktere im Gleichgewicht stehen. Nimmt man aber aus der Gruppe so vieler fratzenhaft gezeichneten und grell gemalten Figuren die Hauptfigur, deren Bildung und Kolorit alles andere gleichsam überschreit, bedächtig heraus, entkleidet sie von ihrer physischen Häßlichkeit, vertuscht ihre moralische Abscheulichkeit, so fällt der Verdruß, der Haß auf die übrigen Figuren, die neben jener als Halbgötter erscheinen sollen; das Kunstwerk ist in seinem

tiefsten Leben verletzt, die gräßliche Einstimmung verloren, und das, was uns Schauder erregen sollte, erregt nur Ekel.

Auch was die Figur selbst betrifft, was gewinnt man dabei? Gereichts dem Teufel zum Vorteil, wenn man ihm Hörner und Krallen abfeilt, ja zum Überfluß ihn etwa englisiert? Dem Auge, das nach Charakter späht, erscheint er nunmehr als ein armer Teufel. So gewinnt man auch bei einer solchen Behandlung des Franz Moor nur das, daß endlich ein würdiger Hundsfott fertig wird, den ein ehrlicher Mann ohne Schande spielen kann.

Goethe.

95. August Wilhelm Iffland Weimar, 16. April 1796

... Der wahre Künstler ... verachtet die Hilfe der Karikatur da, wo er durch innere Kraft auslangen kann. Darum hatte sich auch Iffland mit gutem Bedacht durch Kostüm und Maske nicht weiter verhäßlicht. Andere Schauspieler kommentieren die Worte des Dichters: „Warum mußte mir die Natur diese Bürde von Häßlichkeit aufladen?" dadurch, daß sie schielen oder im Judaskostüm der roten Haare und buschigen Augenbrauen erscheinen. Nach einem vom Dichter selbst gegebenen Wink soll Franz Moor durch einen Höcker auf dem Rücken verunstaltet sein. ... Allein Iffland glaubte dieses äußern Zusatzes von Häßlichkeit völlig entbehren zu können.... Die spanische Tracht und die schwarze Farbe derselben, wodurch der Anzug mit einer kleinen Veränderung in den letzten Akten in Trauer verwandelt werden konnte, war mit gutem Vorbedacht gewählt und tat in der Gottesleugnerszene und in einigen andern nicht weniger erschütternden Situationen ihre volle Wirkung. Denn daß dieser Franz Moor in der letzten Szene nicht im Schlafrock erscheint, wie doch der Dichter selbst vorgeschrieben hat,

würde ich nicht einmal erinnern, wenn ich nicht diese Vorschrift wirklich schon bei andern Vorstellungen dieses Stücks pünktlich befolgt gesehen hätte.

Freilich ist es mir sehr wohl begreiflich, wie bei Ifflands haushälterischer Verteilung des Lichts und Schattens, wie bei seinen Begriffen von verschönernder Grazie durch Rundung des Ganzen mehrere aus der Versammlung sehr wohl überzeugt sein konnten, daß von vornherein einige Stellen, etwas inniger hervorgehoben, selbst zur Harmonie des ganzen Charakters im richtigsten Verhältnisse gestanden haben würden; z. B. gleich die Worte: „Ich sehe, ich kann auch witzig sein; aber mein Witz ist Skorpionenstich", schienen vielen zu kalt und mit zu weniger Bitterkeit vorgetragen; wie denn überhaupt Hohn und Bitterkeit nicht im Spiele dieses Franz Moor lagen. . . .

Feigherzige Tücke ist der Hauptzug im Charakter des Unholds. So paßt also die ihm anfangs gegebene Kälte sehr gut zu seiner übrigen Verstellung, und sie wäre nur dann fehlerhaft, wenn uns der Künstler nicht bei mehreren Gelegenheiten die in seinem Innern kochende und tobende Leidenschaft hätte durchschimmern lassen. Aber an diesen vorbereitenden Winken und selbst an der kunstvollsten Gradation derselben . . . fehlte es auch dieser Darstellung im geringsten nicht.

Statt aller Beweise führe ich hier nur den Monolog zu Anfang des zweiten Akts an, wo er die Seelenfurien mustert, womit er seinen Vater zu Tode peinigen will. Wer hier noch Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks vermißt hätte, der müßte gesichterschneidende Grimasse und konvulsivische Mißgebärdung für wahren Abdruck der Leidenschaft und brüllende oder röchelnde Unnatur für Deklamationsfülle halten. Malerisch und bis auf die geringste Schattierung wahr erblickten wir im krampfhaften Zucken der Hände und

in der rückwärts gebogenen Stellung das Schrecken. Er schien die eiskalte Umarmung dieses Giganten in seinem Innersten zu ertasten. Aber wie fein wußte das richtige Urteil des Künstlers hier die Malerei im Mienen- und Gebärdenspiel, wofür wir diesen Ausdruck des Schreckens nur halten durften, gegen den Ausdruck des selbstempfundenen Schreckens in einem der letzten Auftritte des Stücks abzustufen! – Wie fürchterlich ... war das liebkosende Lächeln, womit er die wohltätigen Grazien, Vergangenheit und Zukunft, zu Henkerinnen und Gehilfinnen seines Plans einweiht, und wie richtig gehalten der Jubelausruf der Hölle: „Triumph! Triumph! der Plan ist fertig!" womit das Ungeheuer abtritt! Ein anderer hätte vielleicht geglaubt, dies Triumphlied mit der höchsten Emphase anstimmen zu müssen.... Allein der arglistige, heimtückische Bösewicht triumphiert nie so laut und hörbar. Auch die Wände können Ohren haben. Iffland sprach diesen Schluß mit fester Selbstzuversicht, aber ohne alle kreischende Ekstase. Ebenso tief herausgehoben und wahr fand ich das Spiel Ifflands, als er während der Erzählung, die der verkappte Hermann dem alten Moor vom Tode seines geliebten Karls macht, mit dem Arm auf die Lehne des Stuhles gestützt, auf welchem der alte Vater sitzt, von hinten zu mit meuchelmörderischen Gebärden und einer wilden Glut im Auge sich so innig über den Jammer freut, den sein Bubenstück über den Vater und Amalien verbreitet, und dann mit weit vorgestrecktem Halse und hervorquellenden Augen auflauert, um auf dem Gesicht der in sich gesunkenen Amalie jeden Zug des sie zerfleischenden Schmerzes wollüstig aufzuspähen. Lammesartige Sanftmut heuchelt der Bube, als er die erlogene Blutschrift auf dem Schwerte vorliest. Aber um so grausender ist der schnelle und doch sehr fein nuancierte Übergang von der Glutröte des Zorns zum Verblassen

zitternder Ohnmacht, als alle seine Kunst an Amalien zuschanden geworden ist, und er nun, wie er sich allein sieht, das Schwert voll Ingrimm auf den Boden wirft und mit einem Grinsen, in dem sich die Hölle ankündigt, ausruft: „Meine Kunst geht an diesem Starrkopf verloren!" Mit den zwei letzten Akten erschien die bis jetzt gedämpfte und nur halb gebrauchte Kraft in ihrer höchsten Anspannung und Tätigkeit. . . . Den Kältesten überlief ein unwillkürlicher Schauer.

Welche Stufenleiter durchlief sein Spiel vom ersten Schauer des Schreckens bis zur heftigsten Erschütterung, und von dieser bis zum erstarrten Eingewurzeltsein in der Szene, wo Franz in der Vorhalle dem Porträt seines Bruders Karl gegenübersteht! Welches Fortschwellen und Anwachsen der Leidenschaft vom ersten Zusammenfahren beim Ausruf: „Schadenfrohe Hölle!" bis zum Ausdruck des Entsetzens, als er vor dem Phantom des Brudermords zurückbebt, und nach der gewaltsamsten, aber schnell vorübergegangenen Erschütterung mit starren Augen und gelähmten Gliedern, als wären sie in Erz eingegossen, in gebrochenem und doch schneidendem Tone das grausende: „Huh, huh! Schrecken grieselt in meinen Gliedern!" herauszittert! . . . Die Spitze oder der Kranz des ganzen Spiels, im Monolog, wo er über den Brudermord brütet, bleibt . . . das Erblicken des Phantoms, das seine zerrüttete Phantasie schafft. Nach der fürchterlichen Pause, wo der Schreck allen Lebensgeistern stillzustehen befohlen hatte, trat die Furcht ein. Iffland dachte gewiß hier nicht an Engels Schilderung des Furchtsamen, der, den Körper noch immer gegen die Schreckgestalt gewendet, oft mehrere Schritte rückwärts taumelt, weil er den gefürchteten Gegenstand gern im Auge behalten und sich gegen ihn schützen will; und doch war es gerade dieses Rückwärtsschreiten mit unverwandt . . . starrendem

*August Wilhelm Iffland*
*als Franz Moor.*

Auge und vorgehaltenen Armen, was seinem Gebärdenspiel die höchste Täuschung und Kraft gab. Noch war dabei eine eigene Feinheit bemerkenswert. Die rechte Hand ist weiter vorgehalten als die linke, die in einem spitzen Winkel mehr hinterwärts gebogen ist und gleichsam zum Sukkurs der rechten im Hinterhalt steht. Auf einmal berührt er ganz unwillkürlich mit der Linken sich selbst in der Seite. Dies gibt ihm plötzlich, wie durch einen elektrischen Schlag, die Vorstellung, als packe ihn eine zweite Schreckgestalt hinten im Rücken. Er schaudert aufs neue zusammen, dreht sich im Hui um, weil er sich gegen das Gespenst im Rücken sichern will, und – verschwindet.

In der Szene, wo er den alten ehrlichen Hausdiener Daniel mit seinem Argwohne so fürchterlich auf die Folter spannt, war die Gebärde, womit er, den Teller mit dem Wasserglase in der Hand haltend, auf den armen Tropf eindringt, sehr gut zu einem dramatischen Tableau berechnet. Sie wirkte aber auch durch den Kontrast. Denn um so unheimlicher wurde es einem gleich darauf bei dem traulichen zutätigen Anschmiegen an ebendiesen Daniel. Gewiß, das Zutrauen einflößende Ergreifen seiner Hand und der schmeichelnde, süß einschläfernde Ton, womit er die Frage: „Gelt! er steckte dir gewiß Geld in deinen Beutel?“ an ihn ergehn ließ, waren eines spanischen Großinquisitors wert, der sein Schlachtopfer mit Honigreden und Taubenblicken martert und aufspießt. Ebenso meisterhaft wurde die Unterredung mit Hermann gegeben, wo dieser die Maske abwirft und sie auch Franzen vom Gesichte abreißt.... Die vom Dichter angedeutete Nothilfe, sich vor Erschöpfung auf einen Sessel niederzuwerfen, verachtete er.... Selbst eine bloße mechanische Bewegung, um nach etwas zu greifen, kann die Einheit des Spiels in gewissen Momenten, wo alles zusammengehalten werden muß, stören. Darum hat dieser Franz

Moor die Pistole schon im Sacke, ohne sie, wie im Stücke vorgeschrieben steht, von der Wand herabzuholen. Überhaupt aber halte ich das Still- und Feststehn in dieser Szene, wo zwei Buben, der entlarvende und der entlarvte, Fuß an Fuß gedrängt, in Bosheit gegeneinander ankämpfen, weit planmäßiger als das wilde, tobende Herumtreiben auf dem Theater, wie es gewöhnlich auch in dieser Szene stattfindet, wo man es dem Schauspieler, der den Hermann spielt, hoch anzurechnen pflegt, daß er den Franz Moor wie ein Fanghund packt und ans Proszenium zerrt.

Über die letzte Szene der verzweifelnden und von Furien umlagerten Gewissensangst vor der Abholung durch die Räuber habe ich sehr wenig zu sagen. Man muß es sehen und dann versuchen, ob man bei diesem Vorbilde des Jüngsten Gerichts sich noch empfinden und das Gesehene zergliedern kann. . . .

Was die in Nebelbildern und Riesengestalten herumwühlende Dichterphantasie nach den Worten: „Rächet denn droben über den Sternen einer? nein! nein!" hinzugesetzt hat, ist barer Unsinn, wenn der Schauspieler dem vorhergehenden schon volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. Iffland ließ alles aus, bis auf die Worte der Rückkehr: „Wenns aber doch wäre?" Aber welche zermalmende Wahrheit war schon in dem, was noch zu sprechen übrigblieb! Mit grausend aufwärts gekehrtem, anfänglich glühend funkelndem, dann versteinert starrendem Blick, mit gehobener, dann unbeweglich eingewurzelter Stellung, wobei die rechte hoch vorwärts strebende Hand Trutz, die linke krampfhaft gegen die Brust gesenkte Schutz anzukündigen schien, rief er: „Rächet denn droben über den Sternen einer?" Nun eine Pause. – Leises, furchtsames, angsterpreßtes: „Nein!" – Neue Pause. – Der befürchtete Donnerschlag schmettert nicht herab. – Dem Gottesleugner wächst der frevelnde Mut. –

„Nein!“ brüllt er zum zweitenmal knirschend, mit geballter Faust gegen den Himmel und mit hörbar aufstampfendem Fuße. – Nun hatte er auch den über den Sternen erschlagen. Aber da packt ihn plötzlich die ganze Hölle. Die Haare sträuben empor, die Kniee schlottern vorwärts eingebrochen. – Eine Pause der gefühltesten Vernichtung. – Ein Blitzstrahl durchkreuzt die umnachtete Seele, worin ihm der Weltrichter mit der am Himmel aufgehangenen Wage erscheint. – „Wenns aber doch wäre!“ murmelt, röchelt es tief herauf aus der Brust – „Wenns dir vor–ge–zählt (dies Wort in drei Halte geteilt) würde! Diese Nacht noch!“ – Was je die feurigste Phantasie des Lesers bei Klopstocks Gleichnisse von dem in seinem Blute auf dem Schlachtfelde sich wälzenden Gottesleugner nur dunkel ahndete, das verkörperte uns Ifflands heutiges Spiel in der lebendigsten Darstellung.

Karl August Böttiger.

96. August Wilhelm Iffland Leipzig 1805

Die Sache ist, daß Herr Iffland den Franz Moor gar nicht in dem Sinne des Dichters spielt, sondern daß er uns Shakespeares Richard III. für Schillers Franz Moor verkauft. Er ist kein junger determinierter Bösewicht von zwanzig Jahren; auch ist er weder hölzern noch linkisch noch ein Scheusal für Auge und Herz, was er doch nach Schillern sein soll: er ist beweglich, sensibel und in Ton und Gebärde ein Mann in die Vierzig.

Anonymus in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 1805.

97. Karl Czechtitzky Berlin 1792

Zuerst hab ich die Räuber gesehen. Fleck [als Karl Moor] strengte sich diesmal sehr an und zeigte sich als ein Genie: vornehmlich in dem echten Ausdruck der Wut und in der

Natur abgestoßner leidenschaftlicher Interjektionen. Czechtizky, bei dem ein verzerrter Mund, wolfsartig gewiesene Zähne und ein aus dem Hinterhalt hervorglotzendes Auge Universalzeichen für alle Leidenschaften sind, wie er es mit denen, die ihn applaudieren, verabredet zu haben scheint, daß sie es sein sollen – verleugnete als Franz, wie man denken kann, sein Charakteristisches weniger als je.

Wilhelm Heinrich Wackenröder.

98. Ludwig Devrient Berlin, April 1815

... Er faßte den Dichter in seiner tiefsten Tiefe auf und ließ sich sogar von diesem selbst nicht irremachen, wo er den größeren Zügen seines Bildes untreu wird. Ihm stand nur die kolossale Kraft vor Augen, welche einem Bösewicht dieser Art unentbehrlich ist. ...

Niemals war aber auch wohl eine körperliche Bildung einer solchen Darstellung günstiger als die unseres Künstlers. Seine scharfen, leicht beweglichen Züge, zumal die charakteristisch gebogene Nase, sein schwarzes, aber wahrhaft flammendes Auge, die Reihen blendend weißer Zähne; dieser Mund, der von dem ihm ganz eigenen Lächeln der Gutmütigkeit mit der leichtesten Wendung in das furchtbarste Hohnlachen der Bosheit übergehen konnte; die scharfe Verbindung des Nasenbeins mit der Stirn, auf der er ein ganzes Gewitter düsterer Falten des Zornes und des Grimmes zu sammeln vermochte; die nicht große, aber gelenkige Gestalt, welche bei aller Schwächlichkeit durch das Feuer des Spiels ... eine fast furchtbare Energie der Muskelkraft gewann – endlich zu allem diesem ein in allen Abstufungen bewegliches Sprachorgan, das bei der innersten Unterdrückung der Stimme in jenem grauenhaften Lispeln, wie bei den mit eherner Kraft angeschlagenen Tönen des Grimms bis in die entferntesten Ecken des Hauses gleich verständlich blieb.

Ich will versuchen, ein Bild seiner Darstellung dieses Charakters zu geben. Sorgfältig und sehr besonnen in der Wahl des Kostüms war er es auch hier. Im ersten Akte trug er schwarze Unterkleider, ein schwarzes Wams, nicht reich, aber anständig mit goldener Stickerei verziert, einen dunkelroten spanischen Mantel, darüber einen weißen Kragen. Der Hals ragte etwas lang und kahl wie der eines Raubvogels heraus; sein Ansatz gegen die Kinnbackenknochen und der Schwung der ganzen Linie bis zur Spitze des Kinns hatten einen eigentümlichen Ausdruck des Bösen, freilich ein Ort, wo man die Mimik dieser Art nicht suchen sollte. Die Maske des Gesichts war erstaunenswürdig, indem er dem natürlichen Bau desselben durch alle der mimischen Kunst zu Gebote stehenden Mittel aufs geschickteste zu Hilfe gekommen war und so die stärksten Wirkungen erreichte, ohne irgend etwas zu derb Aufgetragenes, an die Karikatur Streifendes zu liefern. Das dunkle Feuer des Auges war durch die stark gezeichneten buschigen Brauen und durch ein wenig bemerkbares, weißliches Schminken der Augenhöhlen gehoben; die Mundwinkel, sonst so gutmütig, gewannen durch einige kleine Schattenstriche einen wahrhaft teuflischen Ausdruck; die Nasenwurzel, die Stirn waren durch scharfe Falten düster bezeichnet, das Haar genial wild aufwärts getrieben, jedoch ohne widerwärtig ungeordnet zu sein. So bot das ganze Angesicht den Ausdruck einer furchtbaren Energie der Bosheit dar; aber es zog uns mächtig an durch den Geist, scharfe Zeichnung der Leidenschaften und ein gewandtes, bewegliches Spiel in heuchlerische Demut hinüber. Von jener anwidernden Niederträchtigkeit, welche andere Darsteller in die Äußerlichkeit des Franz Moor legten, und welche auch der Dichter zum Teil angedeutet hat, war keine Spur auf diesem Antlitz zu entdecken, welches die eigentümliche Hoheit einer furchtbaren, wenngleich infernalischen Kraft als gül-

tigen Stempel, um sich der Kunstwelt anzuschließen, beibehalten hatte. Daß das geistvollste Mienenspiel, verbunden mit einer edlen Plastik des Körpers, wo es leidenschaftlichen Ausdruck galt, die ersten Wirkungen, welche die grauenvolle Erscheinung dieser Gestalt auf uns machte, im höchsten Grade verstärkte, darf kaum angeführt werden. Solange die Szenen mit dem alten Moor und Amalien dauern, wo Franz den Heuchler spielt, blieb man in einer ängstlichen Spannung, was sich aus diesem lauernden Ungetüm, welches sich unter seinem demütigen Lächeln und seiner weichlichen Teilnahme an dem Schmerze des Vaters gewissermaßen wie mit einem Nonnenschleier der Frömmigkeit zu verhüllen schien, endlich entwickeln werde. Jetzt ist Franz allein; mit einem durch die Seele schaudernden Lachen spritzt er das Gift des Spottes gleich einer zischenden Natter dem alten Vater nach, den er scheinheilig bis an die Tür geleitet hat. Jetzt ist die Hülle herabgerissen, und das Ungetüm steht vor uns, aber nicht jenes ekle Bild der Niederträchtigkeit, sondern ein mit Giften und Dolchen gewaffnetes Scheusal, das ... uns mit jenem erstarrenden Grauen ebenso unwiderstehlich fesselt und versteinert wie ... das Antlitz der Meduſa. Diese Haltung des Schreckens ... hielt Devrient als die Achse seiner ganzen Darstellung unerschütterlich fest. Alles, was dieser Auffassung des Charakters, als ein Ideal des Grauens, wenn man mir diesen kühnen Ausdruck gestattet, fremd war, fiel als ein Zufälliges wesenlos von der Gestalt ab, selbst da, wo die Worte des Dichters im ersten Monologe des Franz es als notwendig zu bezeichnen schienen. Gerade in diesem Monologe war dies am auffallendsten; denn niemand dachte nur daran, eine Ungehörigkeit darin zu finden, daß Franz sagt: „Warum gerade mir die Lappländernase? gerade mir dies Mohrenmaul? diese Hottentottenaugen?“ wenngleich seine Äußerlichkeit im vollkommensten Widerspruche damit

stand. Man empfand dies nur als grelle Übertreibungen, die der Bösewicht hinwirft, um die Anklage, auf deren Grund er sich gegen alle heiligen Gesetze der Natur und Menschlichkeit empört, tiefer zu schwärzen. Von der Wirkung, den dieser Monolog, wie Devrient ihn sprach, auf die Zuschauer und Hörer machte, ist es schwer, einen Begriff zu geben. Eine lautlose Stille herrschte in dem ganzen weiten Hause, eine ängstliche Spannung malte sich in aller Zügen, jeder hielt den Atem an, verwandte keinen Blick, um auch nicht das leiseste Wort, nicht den kleinsten Zug des Darstellers zu verlieren. Dieser sprach fast durchweg mit halbgedämpfter Stimme; er warf die Worte gleichsam als unwillkürliche Zeichen der Gedanken aus seiner ingrimmigen Verschlossenheit nur halb heraus; ebenso waren alle seine Bewegungen zwar heftig, leidenschaftlich, aber mehr in sich zusammenzuckend als nach außen gekehrt. Nur einige Worte packte er mit der ganzen ehernen Kraft seiner Stimme an, drückte sie aber, wie über sich selbst erschreckt, sogleich wieder bändigend in sich zurück, und der Grimm, der eben auch mit körperlicher Gewaltsamkeit ausbrechen wollte, verlor sich in ein dumpfes, nur unter sich gerichtetes Aufstampfen des Fußes . . .

Es kann nicht meine Absicht sein, hier Szene für Szene zu verfolgen. Doch erlaube man mir, einige Momente festzuhalten, wo sein Bild wie der Ton seiner Stimme nie in meiner Erinnerung erlöschen werden. Dahin gehören im zweiten Akte die Worte: „Reizt meinen Grimm nicht", mit denen er die heuchlerische Larve vor dem Vater fallen läßt. Hier stand er mit rückwärts gestreckter, zur Faust geballten Hand; Knochen und Muskeln schienen von Erz, sein Blick war ein Blitz, seine Stimme ein Donner; auf den ingrimmig verzerrten Zügen zuckte eine dämonische Wut. Niemand durfte zweifeln, daß der Greis vor einer

solchen Gestalt kraftlos und jammernd zusammensinken mußte.

Ganz in anderer Weise, doch ein wahrhaft großartiges Grauen erregend, war sein zweiter Monolog, wo er den teuflischen Plan faßt, das Leben des Vaters von innen heraus zu zerstören. Die scharfe Geisteskraft, die eisige Kälte, mit der er diesen Gedanken zergliedert, der Jubel, mit dem er auffahrend ruft: „Der Schreck! – was kann der Schreck nicht? Was kann Vernunft, Religion wider dieses Giganten eiskalte Umarmung!“ – jede Silbe, jede Miene schnitt durch die innersten Nerven.

Dennoch waren alle diese Eindrücke schwach gegen seinen vierten Akt, wo er uns die höheren poetischen Schrecken der rächenden Vergeltung empfinden lassen muß ... Wer niemals Zeuge gewesen ist von der Art und Weise, wie er nach und nach aus dem frevelnden Verbrecher ein argwöhnischer, dann ein besorgter, ein bebender und zuletzt verzweifelnder wurde, dem möchte auch die belebteste Darstellung schwerlich einen Begriff von der Wirkung beibringen, welche Devrient im vierten Akte erreichte ...

Karl Moor, der als Graf Brand mit Amalien in der Bildergalerie verweilt, hat mit ihr vor seinem eigenen Bilde gestanden ... Nachdem beide die Bühne verlassen haben, tritt Franz auf mit den Worten: „Ist mir doch, seit der Graf in diesen Mauern wandelt, als schliche immer ein Gespenst der Hölle meinen Fersen nach.“ Devrient erschien bei diesen Worten in seinen Mantel gehüllt, die Hand gegen die Stirn legend in tief nachdenkender Stellung. So wie er sich zeigte, sah man der Gestalt die innere Qual und Beunruhigung an, vollends aber, wenn er die Hand vom Gesicht nahm und das gebeugte Haupt emporrichtete, las man in den verstörten Zügen mit unverkennbarer Wahrheit, daß bereits der innere Richter seine furchtbare Stimme erhoben hatte. Das

Auge war unstet und rollte wild in seiner Höhle, die blasse Lippe bewegte sich zuckend von Gedanken, die sie nicht aussprach, der Schritt schwankte, ein gewisses Zusammenschrecken vor einem unbekannten Etwas durchbebte von Zeit zu Zeit den Körper. Jetzt steht er vor Karls Bilde. Plötzlich fliegen tausend Ahnungen durch seine Seele. Vergangenheit und Zukunft verknüpfen sich, der Beleidigte und der Rächer stehen mit einem Blicke zugleich vor dem Schuldigen, der schon das Herannahen der Vergeltung in seinem gefrierenden Mark spürt. Er ruft Daniel, fragt ihn hastig, unbesonnen, verkehrt, sich selbst verratend, aus; endlich schickt er nach Hermann ...

Franz, seines Unrechts sich bewußt, beginnt mit Schmeichelworten; Hermann verhöhnt ihn, die Erbitterung steigt, Franz greift nach dem Terzerol, Hermann hält ihm das gespannte Pistol entgegen. Dieser Moment der Darstellung Devrients war ein wahrhaft kolossaler ... Er stand eingekrümmt halb abgewendet, die Hand dem Gegner abwehrend entgegenstreckend, weil die unwillkürliche körperliche Angst vor dem gespannten Pistol ihn überfiel; halb scheu blickte er über die linke Schulter hinweg, ob Hermann wirklich den Schuß tun werde, Angst und Wut malten sich in den verzerrten Zügen, zugleich sank ihm die rechte Hand mit dem Terzerol matt herab, und die Knie schienen kraftlos zusammenzubrechen. So verläßt ihn Hermann, aber das Gespenst der drohenden Nemesis bleibt zurück. Zerknirscht vor Angst und Ingrimm, sinkt er in einen Sessel und ruft aus: „O, daß du dein Schicksal in die Hand dieses Elenden legen konntest! Moor! Moor! Das war dumm!" Die Weise, wie Devrient diese Worte sprach, wird mir ewig unvergeßlich bleiben. Er schlug sich mit der knöchernen Hand ingrimmig gegen die Stirn und rief mit verbissener Wut, kaum halb hörbar, aber doch bis in die entferntesten Ecken des

Hauses dringend: „Das war dumm!“ Noch hatte die Gewissensangst ihn nicht so zermalmt, daß nicht seine Erbitterung über einen Rechnungsfehler in dem höllischen Gespinste seines Verstandes ... für den Augenblick die Übermacht in seinen Empfindungen behalten sollte ...

Raschen Schrittes geht er ab ... Zum ersten Male tritt jetzt die entsetzliche Gestalt des Gewissens vor ihn hin und berührt ihn mit eisiger Hand ... Mitten im hastigen Abgehen stockt sein Schritt, er blickt scheu rückwärts, seitwärts und ruft mit schauerndem Erbleichen: „Wer schleicht da hinter mir?“

Eine großartigere plastische Darstellung als diese durch Devrient habe ich niemals gesehen. Jeder Schritt, jede Zuckung der Hand, jede Wendung des Hauptes war bedeutungsvoll. Er schlug hastig den schwarzen Mantel zurück (denn er trägt noch die Trauerkleidung um den Vater), als habe die unwillkürliche Berührung desselben ihn erschreckt. Scheu blickt er sich um, gleichsam als wolle er sehen, ob das Gespenst seiner Brust ihm wirklich folge. Endlich wagt er es, sich ganz umzuwenden, und steht nun wieder mit dem Antlitze gegen die Zuschauer. Doch er ist nicht mehr derselbe, den wir vor wenigen Augenblicken voll entschlossener Bosheit abgehen sahen; die Züge sind bleich und zerstört, die Muskeln fliegen ihm wie im Fieber geschüttelt, die Zähne klappern gegeneinander, das hohle Auge rollt ungewiß hin und her, das Haar ist grausend emporgesträubt. Noch einmal sucht er mit der Kraft des erbitterten Willens Herr seiner feigen Angst zu werden ... Er kommt auf seine Tat zurück; das innere Grauen davor sucht er sich durch die Möglichkeit ihres äußeren Mißlingens zu erklären. „Wenn er mich im Spiegel erblickt!“ ruft er aus. Vergeblich! Alle Ausflüchte seines Verstandes vermögen nichts mehr gegen die innere Vernichtung, die ihn getroffen ... Die Muskeln

seines Körpers folgen noch halb seinem Willen, denn seine Rechte hält den Dolch noch . . ., aber die Knie zittern unter ihm, und er vermag weder zu bleiben, noch zu gehen. So steht er, am ganzen Körper wie im Fieberfrost fliegend, mit bleich zerstörtem Antlitze im Vordergrunde der Bühne; er geht nicht, er bleibt nicht, doch im heftigen Zittern bewegt er sich gleichsam unwillkürlich von der Stelle. Die Rechte, welche den Dolch gefaßt hat, hängt schlaff herab; ein Finger nach dem andern löst sich kraftlos von dem Griffe; zuletzt hängt nur noch der Knopf zwischen dem kleinen und dem vierten Finger, und das Mordwerkzeug, welches nur eine eherne Hand zu führen vermag, schlottert hin und her. „Er ist mein Bruder! – Ich will meine Hand nicht an meinen Bruder legen!" stammelt er in betäubter Gewissensangst. – „Ein kalter Schrecken grieselt durch meine Locken!" bebt es von seinen fliegenden Lippen, und er fährt mit der Linken verstört über die Stirn und durch das gesträubte Haar. Jetzt hat er unter fortdauerndem Beben und Fliegen des Körpers die Kulisse bis auf einen Schritt erreicht; in dem überfüllten Hause herrscht eine grausende Totenstille; niemand wagt einen Atemzug zu tun.

Da entfällt der Dolch endlich mit klirrendem Geräusche seiner Hand, und dieser unvermutete Ton, bei dem schon alle Zuschauer unwillkürlich zusammenzucken, dringt mit so plötzlicher Gewalt des Schreckens in das öde Todesgrauen des Verbrechers ein, daß es ihn übermannt und er besinnungslos hinwegstürzt. Aber es bedarf auch nur noch einer einzigen zuckenden Wendung, und er ist verschwunden, und tief aufatmend sitzen die gefesselten Zuschauer . . . und niemand wagt es, die schauerliche Stille durch rohen, lauten Beifall zu unterbrechen . . .

Der fünfte Akt beginnt; man darf nicht leugnen, daß hier noch stärkere Aufgaben zu lösen sind und gelöst wurden.

Allein in der Wirkung ist er für mich stets hinter der Darstellung des vierten Aktes zurückgeblieben; dies liegt aber rein in dem durch Natur und Kunst gleich unwidersprechlich hindurchgehenden Gesetz, daß die Ahnung mächtiger ist als die Erfüllung, die Drohung fürchterlicher als die Tat . . .
Gleich einem bleichen Gespenste stürzt der von den Schrecken des Gewissens aus dem Schlafe aufgejagte Verbrecher durch die hohen, öden Säle des Schlosses. Das emporgesträubte Haar, die bleiche Wange und Stirn, die bebenden Lippen, der irr umherstarrende Blick, die schlotternden Knie malen uns den furchtbaren Zustand seiner Seele. Mit Mühe hält er den Armleuchter in der Hand, bis der alte Daniel, den sein furchtbarer Ruf aus dem Schlummer geweckt hat, ängstlich herbeikommt und mit mitleidigem Grausen den Zusammenbrechenden, halb Wahnsinnigen unterstützt. Jetzt erzählt Franz seinen Traum. Hier das Mienenspiel, die versagenden Laute der Stimme, das Zusammensinken des Körpers, womit der Künstler die Erzählung im großen abteilte und gliederte, beschreiben zu wollen, würde selbst für die mächtigste Feder eine Vermessenheit sein.
Noch jetzt fühle ich das kalte Gerinnen und Erstarren, mit dem das furchtbare Gemälde die Seele gefesselt hielt. Noch jetzt höre ich den Ton, mit welchem er am Schlusse seiner Erzählung fragte: „Nun, warum lachst du nicht?" — Andere Einzelheiten seiner Darstellung werden denen, die sie gesehen, ebenso unvergeßlich vor Augen stehen, z. B. das zerbrochene Händeringen, das Fliegen der Brust und aller Glieder bei dem Gebet, und die furchtbare Energie aller Muskeln in diesem scheinbar zermalmten Körper, wenn er grimmig aufsprang und mit dem Fuße stampfend rief: „Ich will auch nicht beten." . . .
Noch zwei Momente sind es, deren Plastik mir vielleicht selbst in den spätesten Jahren so lebendig vor der Seele stehen

wird als in den Nächten nach der Vorstellung ... Diese beiden Bilder aus der zahllosen Reihe der Anschauungen sind folgende: Der letzte Ausbruch der ingrimmigen Wut des Bösewichts, als er in Ketten vor Karl geführt wird und den beleidigten Bruder als Richter vor sich sieht; und dann der ganz entgegengesetzte Moment, als er sich ihm, vom grausen Entsetzen vor dem gefällten Urteilsspruch übermannt, Gnade wimmernd zu Füßen wirft. Im ersten durchzuckte der giftige Grimm alle Muskeln des Körpers und des Angesichts, und der Blick der Wut drang in die Brust wie Skorpionenstich; im zweiten dagegen wich die Spannkraft auch aus der letzten Faser des Körpers, die ganze Gestalt schien wie von einem ehernen Rade zermalmt zusammenzustürzen, und das Auge brach in ohnmächtiger Verzweiflung. Es war überhaupt eine geheimnisvolle Kunst Devrients, in der ich ihm niemals jemanden auch nur von ferne habe nahekommen sehen, alle scheinbar unwillkürlichen Bewegungen des Körpers, bei denen man glauben sollte, daß jede Herrschaft des Geistes darüber aufhörte, mit unbegreiflicher Meisterschaft auszuführen und jedesmal eine scharfe Charakteristik hineinzutragen ... So auch als Franz Moor, wo er sich, an Händen und Füßen eng gekettet, mit dem ganzen Körper auf den Boden warf, etwas, das bei jedem andern ins Lächerliche gefallen wäre, bei ihm aber die äußerste Grenze der erschütternden Wirkung erreichte, ohne sie jemals zu überschreiten.

Ludwig Rellstab.

99. Ludwig Devrient Gastspiel in Hamburg, Mai 1816

Devrient hielt sich hauptsächlich an den Bösewicht und den Feigen, daher ihm die Szenen mit Hermann und besonders der ganze letzte Aufzug vorzüglich gelangen. Er quälte uns nicht mit unendlichen Vorbereitungen wie Iffland und spielte um eine gute halbe Stunde kürzer. Die deklamato-

rischen Stellen streiften bisweilen an Gesang, doch überschrie er sich nie und brachte die meiste Wirkung durch seine leise, kaum gehobene, immer verständliche Sprache hervor.

F. L. W. Meyer.

100. Ludwig Devrient Herbst 1822

Erster und zweiter Akt unsicher; ängstlich; öfteres Versprechen; – nicht im Kostüm daheim; – Mantelzupfen; – Verlegenheit der rechten Hand, welche der öftern Unterstützung der Linken bedarf; – einzelne geniale Aufblitze, bei allgemeiner unsicherer Zerstreuung. – Anzug in beiden Akten nobel; schwarz mit Gold. – Maske: weder Verzerrung, rotes Haar, noch Höcker; aber innere moralische Häßlichkeit aus dem tückisch verzogenen Auge hervorschleichend; – vor solcher Häßlichkeit erschrickt die Seele, und sie soll es darum sein. Man kann durch Blatternarben und äußere Häßlichkeit sich in das Herz hineinlieben; innere Häßlichkeit stößt die Liebe von sich wie der Gegenpol des Magnets. – Dritter Akt – Trauerkleidung; Hermelinmantel; den gebietenden Grafenstern blitzend auf der Brust. Das Genie macht sich Luft mit der wachsenden Leidenschaft – der Geist fängt an, den Körper zu vergessen; die höhere organische Kraft entbindet sich und der Künstler hat festen Boden gewonnen. Von nun an steigt es durch alle Szenen bis zum Schlusse in genialem Aufschwunge – Phantasie spiegelt sich in Phantasie, und Dichter und Künstler beginnen miteinander stürmend um den Preis zu ringen. Die Dämonen seiner Frevel dringen auf den Verbrecher ein – entsetzlicher Moment, wo er sich ihrer Gewalt allein überlassen wähnt –, der Mord schleicht hinter ihm drein, und er schreckt vor seinem fallenden Dolche zusammen. Darauf die Szene mit Daniel; die ganz aus jener Welt herübergeholte Erzählung des Traums – das Gebet, wo den Worten die Gedanken aus-

gehen und er mechanisch in steigender Todesangst fortredet, daß die Töne zuletzt unzusammenhängend von den Lippen wegflattern – – hier war mehr als Wahrheit – mehr, mehr als Vollendung, und der Beifall der ergriffenen Menge wurde zum Aufruhr, ja zum Geschrei! – Das Mimische an sich war dabei schauerlich groß; das Auge leuchtete in der Raserei in Flammen auf und erlosch zum hippokratischen Verkohlen mit der Abspannung alles aufgebender Verzweiflung; – dazu das gorgonenartig wilde Haupthaar, dessen gelöste Locken wie Schlangen der Furien Antlitz und Brust umwanden – – alles dieses im entsetzlichen Zusammenhange lieferte ein Bild, entworfen und vollendet mit Flaxmanscher Kühnheit, und dem, was man Theaterspiel benennt, ganz und gar entrückt, so daß alles andere dagegen nur gemacht schien und selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete. –

August Klingemann.

101. Karl Seydelmanns Auffassung Berlin, Spätherbst 1842

Franz Moor werde oft sehr verfehlt nur als ein fratzenhafter Verbrecher dargestellt, während der natürliche Anknüpfungspunkt seiner verkehrten Richtung die Schwäche des alten, schafsköpfigen Vaters sei, der ihn schlecht erzogen und zurückgesetzt habe, auch durch den Fall des anderen Sohnes büßen müsse. Der Darsteller solle deshalb in Franz immer noch den Menschen herausfinden lassen und denselben in eine solche Verbindung mit dem Zuschauer zu bringen suchen, daß dieser mehr Mitleid als Abscheu gegen ihn empfinde, wohl aber beben müßte wie vor dem Richtplatze bei dem Gedanken: so weit hättest unter andern Umständen auch du kommen können.

Karl Seydelmann.

102. Karl Seydelmann 1838

Die Darstellung dieser Gestalt ist der Triumph seiner Kunst, sie charakterisiert sein Spiel am glänzendsten. Hier ist lauter Nachtseite, Finsternis der Seele, Hölle des Geschicks, das diese Geburt so und nicht anders werden ließ. Eine Verwahrlosung menschlicher Formation, aber doch noch Mensch, obschon innerlich Kretin, Verworfenheit, aus Zufall und Absicht zusammengewürfelt: so gibt Seydelmann diese geniale Kanaille. . . . In dieser schlaffen Kreatur, wie er zu Anfang erscheint, liegt wie im Fötus schon der ganze Missetäter. Dieses Äußere, das die Natur verschuldete, motiviert den ganzen innern Menschen und seine spätern Greuel. Ich bezweifle, ob Franz Moor jemals vor Seydelmann so fertig schon in der Maske, im äußern Gepräge charakterisiert wurde. Mit neuen, scharfsinnig verwegenen Einfällen ist diese seine größte Leistung überaus reich ausgestattet. Ich deute auf die Szene, wo Amalie ihn entlarvt, nachdem er ihr mitgeteilt, Karl habe ihn beschworen, die Geliebte nicht zu verlassen. Er kniet noch vor ihr, das Gefühl der Entlarvung seines heuchlerischen Planes hält ihn am Boden fest; mechanisch, um seine Verlegenheit zu maskieren, zerpflückt er eine Rose mit zerrender Hand: dieser Moment ist glänzend in Erfindung und Ausführung. Nicht minder neu, ganz in ungewöhnlicher Haltung erscheint die Szene im Garten mit Amalien. Seydelmann gibt sie halb betrunken; er kommt eben vom Mahle. Hierdurch enträtselt sich die ruchlose Zudringlichkeit des Schurken in diesem Auftritt, seine ohnmächtige Wut, seine feige Hinfälligkeit; ein Weib überlistet ihn, ja mißhandelt ihn und treibt ihn zur Flucht. Natürlich ist es die Szene in der Nacht mit Daniel, wo der Künstler die ganze Hölle des Charakters entfaltet; sein Talent steht hier im Brennpunkt, wo alle seine Kräfte sich vereinigen, um dies psychologische Nacht-

*Theodor Doering*
*als Franz Moor.*

stück auszumalen. Die Kombination und die Berechnung des tiefsinnigen Verstandes, der Seydelmann auf jedem Schritt leitet, grenzt hier in ihren Wirkungen an die leuchtende Macht des Genies. Wenn aber das wesentliche Kennzeichen des Genies seine belebende, seine beseligende Kraft ist, so fehlt Seydelmann diese Poesie des Genius.... Seydelmanns großartiges Talent gefällt sich in zerstörenden Wirkungen, er schreckt, er geißelt, die Wahrheit seines Spiels erfüllt mit Furcht, er beschäftigt so lange, bis man sich gepeinigt fühlt. Es gibt oder gab tragische Schauspieler, die, wie Ludwig Devrient, wohltuend zu erschüttern wissen.

Gustav Kühne.

103. Theodor Doering — Berlin, 2. August 1843

Es ist eine Erfindung Doerings, den Franz in der Gartenszene etwas angetrunken zu geben. Da bricht seine ganze brutale Roheit durch, das Schleichertum ist von dem Weine besiegt. Nur in diesen Momenten gibt er sich ganz wie er ist.

J. Lasker.

104. Bogumil Dawison — Dresden, Dezember 1852

Herr Dawison bekundet in dieser Partie ... ganz besonders sein Streben, in der Charakteristik auf dem natürlichen Boden der Wirklichkeit stehenzubleiben. Diese läßt ihre verworfensten Verbrecher in glatter, menschlicher Hülle erscheinen und brennt ihnen nur selten das Kainszeichen ... deutlich auf die Stirn.... Diese Tatsache ... vielleicht eher mit zu großer als zu geringer Neigung festhaltend, tritt Herr Dawison im Gewande der Einfachheit auf, wo man die überraschende Erscheinung eines nichtswürdigen Sünders, einer populär gewordenen Schreckgestalt zu sehen gewohnt ist.

Otto Banck.

105. Karl Grunert Gastspiel in Dresden, Juli 1853

... Will man ... einen höllischen Bösewicht hinstellen, so muß man sagen, daß Herr Grunert diese Aufgabe mit derjenigen Vollendung ausgeführt hat, welche nur ein eminentes Talent ... zu erreichen vermag. Die Konsequenz dieser sehr im Hautrelief gehaltenen Darstellung macht auch einen starken Farbenauftrag, ein grelles Licht neben einem finstern Schlagschatten nötig. So erklärt sich denn für dieses unmögliche Scheusal Franz Moor jene abschreckende Verbrechermaske, jene entsetzliche Mimik und jene teuflische Leidenschaft, deren bloßer Atemzug alle seine Opfer wie ein Hauch aus dem Pfuhl der Sünde anwittern muß. Innerhalb dieser Anschauung wird dann Unnatur zur Tugend. ...

Otto Banck.

106. Josef Lewinsky

Für den Komödianten und Heuchler haben Dawison und später Mitterwurzer reichere Farben und Töne gefunden; Lewinskys Franz konnte man so leicht in die Karten schauen, wie dem jugendlichen Dichter der Räuber, der die geistige Überlegenheit seines Helden ja auch auf die Kurzsichtigkeit seiner Umgebung gebaut hat. Und die ganze Rolle war kein Schmuckkästchen brillanter Details, sondern wie bei Schiller in großen und einfachen Linien gehalten. Groß war dieser Franz Moor namentlich durch die wilde Energie des Willens und die fortreißende Leidenschaft, die bei dem jungen Lewinsky den Eindruck des Dämonischen machte.

Jakob Minor.

107. Josef Lewinsky

Sein Franz Moor, mit dem der Dichter selbst „die Menschheit überhüpft" zu haben gesteht, sieht fast aus wie ein Mensch. Vornehm verschmäht Lewinsky jeden äußeren Aufputz, jede

Etikette des Böſewichts: er iſt weder rothaarig noch mißgeſtaltet, ſondern, dem Anſchein nach, ein Gentleman wie ein anderer; er ſtützt ſich nur auf innere Kräfte. Er trifft dem alten ſchwachſinnigen Vater gegenüber überzeugend den Ton, womit man Menſchen belügt und betört und ſie nach dem eigenen Sinne lenkt. Man denkt an den leiſen Flug der Eule. Auch dem Spießgeſellen Hermann gegenüber, in den er hineinſieht wie in ein offenes Kartenſpiel, hat er einſchmeichelnde Töne zur Verfügung, die um ſo verführeriſcher ſind, als ſie den Egoismus mit ſataniſcher Liebenswürdigkeit kitzeln und aufſtacheln. Lewinsky weiß hier die Bosheit mit dem Schein einer kameradſchaftlichen Gemütlichkeit zu bekleiden. Um ſo grimmiger und ſchneidender tritt ſeine böſe Natur zutage, wenn er mit ſich allein iſt. Vor ſich ſelbſt trägt er keine Maske, da wird er häßlich, wie er im Grunde iſt, und ſchaut in den Spiegel, ohne vor ſich zu erſchrecken. Habſucht, Herrſchſucht, Wolluſt, alle böſen Geiſter der Welt leben auf dieſen verworfenen Zügen, geſtatten ſich in dieſem unreinen Munde das Wort. Meiſterlich iſt Lewinskys Spiel in der Szene, da Franz die Wirkung beobachtet, welche die falſche Nachricht von Karls Tod auf den Alten hervorbringt. Mit aufgeriſſenen Augen und geöffnetem Munde wendet er ſich von Zeit zu Zeit mit dämoniſcher Neugierde nach dem Vater; er würde ihn töten, wenn der Wille töten könnte, und dazwiſchen hat er für jeden ein beſchwichtigendes, ein aufregendes oder ein niederſchmetterndes Wort, und jedes dieſer Worte trägt, je nach der augenblicklichen Situation oder nach der Perſon, an die es ſich richtet, eine andere Stimmungsfarbe. Es iſt, als ob man verſchiedene Melodien auf verſchiedenen Inſtrumenten hörte, wobei die Perſönlichkeit des vielſtimmigen Böſewichts doch gewahrt bleibt. Ein anderer Meiſterzug Lewinskys iſt es, wie er die Wut, die Amaliens Weigerung in ihm erregt, in den gegen den

Alten sofort angeschlagenen schnöden Ton herüberzieht, wie eine schlechte Regung die andere nährt und stärkt. In dieser nicht zu berechnenden, nur nachfühlbaren Verschmelzung psychischer Vorgänge und in ihrer überzeugenden sinnlichen Verlautbarung tritt uns doch eine geniale Intuition entgegen. Von solcher punktuellen Genialität ist Lewinskys ganze Darstellung des Franz Moor übersät. Könnte man, nach einem griechischen Worte, den Sand flechten, so wäre Lewinskys Leistung aus einem Stücke. In dem Monologe nach dem Gespräche mit Hermann, da dieser den Dienst kündigt, hat Lewinskys Franz ein paar große Momente. Franz, der an den Geist nie glaubt, verfällt der Gespensterfurcht. Diese Angst vor etwas, das er nicht kennen will, das er aber nur zu gut kennt, denn es ist sein eigenes nagendes Gewissen, der „Gewissenswurm", wie Schiller sagt – diese Angst weiß Lewinsky so mächtig an die Wand zu malen, daß es den Zuschauer kalt überläuft. Wie er vor der unheimlichen Übermacht flieht, sich geduckt sitzend mit dem Lehnstuhle deckt, und mit der ausgespreizten rechten Hand sich krampfhaft an den Rand des Tisches hält, das ist eine jener Leistungen, in welcher eine hochentwickelte Technik ganz zur ausdrucksvollen Sprache seelischer Vorgänge wird. So seltsam es klingen mag, noch einen Höhepunkt hat Lewinsky in der Szene, wo er seinen Traum vom Jüngsten Gerichte erzählt, – nein, nicht erzählt, sondern uns miterleben läßt. Wer fühlt nicht, daß es dem Schauspieler hier an dem Organe fehlt, gleichsam an dem brausenden Orgelwerk, das unser Ohr mit allen Schrecknissen des letzten Gerichtstages erfüllt? Und hier geschieht ein Wunder, und der Geist triumphiert über die widerspenstige Materie. Lewinsky faßt seinen Text so energisch, er arbeitet den Sinn so gewaltig hervor, daß die Hörerschaft unwillkürlich ersetzt, was ihm fehlt, daß die mitklingenden Töne im Gemüt des Zuschauers

die Stimme des Schauspielers unendlich verstärken. So ruft es nach einem geistigen Gesetze lauter aus dem Walde zurück, als es hineingerufen wurde. Ludwig Speidel.

108. Josef Lewinsky

Kein Franz Moor, den ich später gesehen, so interessant, geistreich oder gar genial er auch sein mochte, reichte an den Lewinskys in seiner besten Zeit hinan. Vor allem war er der Schillerscheste. Da war keine Ader psychologischer Klügelei, virtuosenhaften Raffinements, sondern Lewinsky spielte grundehrlich und schlankweg das moralische Ungeheuer, wie es aus der jugendlich gärenden Phantasie Schillers ans Licht emporgestiegen war. Wie sprach er die Vision des Jüngsten Gerichtes! Was er sprach, das sah der Zuhörer. Alfred Freiherr von Berger.

109. Friedrich Mitterwurzer Berlin, 24. Mai 1890

Erschüttert Josef Lewinsky ... durch die Fülle, Kraft und Weite seines gewaltigen und doch jeder feinsten Nuance sich anschmiegenden Organs, durch die diabolische Sprache seines Mienenspiels, so übertrifft ihn Friedrich Mitterwurzer durch die Macht seines Naturells, welches die Gestalt des Franz aus dem Bestialischen in das genialisch Schlechte erhebt. Schon die Maske zeigt den Unterschied. Dort ein aschfahler Bösewicht; starke Einbuchtungen im Haarwuchs; ein schlappes, tiefgefurchtes Antlitz, aus dem ein Auge blitzt, das unser Herz erstarren macht. Hier tritt uns ein breitschultriger, stämmiger Landedelmann entgegen; die volle, etwas wüste braune Mähne umrahmt ein Gesicht, an dem nichts widerlich ist als die Alltäglichkeit: der Kerl kann wohl den alten Vater narren. Um so erschreckender trifft uns oft ein verstohlener böser Blick mitten in die Seele. Über seine Züge wetterleuchtet zuweilen ein unsagbar beleidigender

Spott und Haß, und seine Finger schließen sich dann langsam und bedächtig, als wollten sie würgen. Sein Beruf ist die Rache des Enterbten an der ungerechten Natur. Als Diplomat schmiedet er seine Pläne, und die eisige Ruhe verleiht dieser Scheußlichkeit etwas Vornehmes. In den Szenen mit Amalia bricht nicht eine wüste Gier, sondern der Sarkasmus der Wollust hervor, der an die dämonische Werbung Richards erinnert. Die Gestalt ist vermenschlicht, und deshalb tritt um so wirksamer die tragische Vergeltung an den gigantischen Schurken heran, sobald die Todesangst seine Kraft und Kühnheit überwältigt ... Als Franz mit dem Entschluß, den Bruder zu töten, die Galerie verlassen will, erfaßt ihn die entsetzliche Furcht vor etwas Ungeahntem. Der Gang wird schleppend; Kopf und Nacken sinken vornüber; er wagt es nicht, den Blick zu wenden, als griffe ein rächendes Gespenst nach seinem Genick. Wie ein Gebet ringt sich ihm das Lallen eines falschen Gefühls aus der Brust.

Richard Fellner.

110. Josef Kainz Berlin, 18. Mai 1897

Kainz weiß, daß der Franz Moor nach Richard III. gezeichnet ist, und so lieh er der Gestalt in den Monologen einen zynischen Zug von Selbstverspottung, der jedem Zuschauer ... unvergeßlich bleiben wird. Wie er in seine eigenen Monologe hineinlacht, wie er seine eigenen Worte Lügen straft und so mehr noch als durch die furchtbaren Selbstgespräche die ganze feige Infamie dieser Seele verrät, das ist ganz außerordentlich.

Fritz Mauthner.

111. Josef Kainz Berlin, 18. Mai 1897

Dieser Franz geht nicht als die übliche gemalte Bestie umher, sondern als ein unschöner, eckiger, von der Natur vernachlässigter, desto sorgfältiger gekleideter junger Mensch,

der sich die Gelegenheit erlauert, hoch zu kommen. Daß er sich nie mit Kleinigkeiten abgibt, ist mehr sein guter Wille als seine Handlungsweise; denn um zum Ziele zu kommen, wäre diesem lächelnden Halunkchen kein Mittel zu klein. Er ist wirklich nichts weiter als Kanaille. Wenn er unter den Gemütserregungen, die den Vater töten sollen, die Wahl trifft, so steht er davor wie ein Kind, das nicht recht weiß, ob es der Fliege das linke Hinterbein oder das rechte Vorderbein ausreißen soll. Durch diese naive Grausamkeit fand Herr Kainz den glücklichsten Anschluß an das Jugendwesen des ganzen Trauerspiels. Er nahm dem Schurken das Pathos, aber er gab ihm dafür ein Naturell. Ihren glänzenden, unbeschreiblich großartigen Höhepunkt fand die Leistung in der Monologszene des vierten Akts, wo Franz die Nähe Karls im Schlosse wittert, und wo der Entschluß, den Bruder zu töten, an einer merkwürdigen Anwandlung von Gewissen scheitert. Wundervoll vom Dichter und vom Darsteller, wie zuerst die Angst den Mut weckt ... wie dann plötzlich eine jähe Sinnestäuschung allen Mut verscheucht („Gesichter, wie ich noch keins sah – schneidende Triller") und wie sich dann der innerlich Gefolterte mit höhnischem, schaurigem Gelächter über sich selbst und „die Zuckungen der sterbenden Tugend" lustig macht, während alle Nerven in ihm zittern, die schlanken Finger ein krampfhaftes Spiel miteinander treiben und die Todesangst sich hinter grinsender Lustigkeit versteckt ... Und welche meisterhafte Behandlung des Monologs! Welch ein Nachweis seiner Berechtigung an dieser Stelle und in dieser Form! ... Die letzte Szene, wo die Gewissensqual und die Todesfurcht zum Ausbruch kommt und zum Selbstmord führt (Herr Kainz erdrosselt seinen Franz nicht mit der Hutschnur, sondern etwas unwahrscheinlich mit einer dicken Decke, die er vorher um sein klapperndes, zappelndes Gebein gehüllt hatte), spielte er mit allen äußeren

Mitteln seiner starken Routine und seiner unfehlbaren Dialektik, jedoch ohne jede seelische Beteiligung.

Paul Schlenther.

112. Alexander Moissi Berlin, 17. Januar 1908

... Er zwang siegreich den Franz Moor, in den Farben Moissischer Natur zu wandeln; schuf einen degenerierten Edelmann von vergifteten Instinkten und überkultiviertem Hirn mit einem solchen Übermaß genialer Züge, so unvergeßlicher Gewalt in Wort und Todesangst, daß ich trotz Max Pohl und Josef Kainz den Franz kaum noch anders zu denken vermag als in Moissis Farben. Wie er den Traum vom Jüngsten Gericht erzählte, mit Worten und Gebärden greifbar bauend, wie ein irrsinniger Pfaffe mit seinem Mund die Posaunen des Gerichts formend – und plötzlich bricht der hohldröhnende Schall zusammen, wie ein zersprungenes Schwert klirrt das letzte Wort zu Boden, dünn, frierend, erstarrend, und die Gestalt sinkt zusammen wie ausgelöscht: das gehört wohl zum Stärksten, was ich von Menschendarstellern je erlebte ... Julius Bab.

* * *

## Karl und Franz Moor zugleich

113. Eduard Jerrmann Prag, Herbst 1833

In Prag sah ich am ersten Abend im Theater ein Kuriosum: nämlich den bekannten Schauspieler Jerrmann in seinem bekannten Paradestücke als Franz und Karl Moor zugleich. Die Kraft der Stimme, womit er diese übermenschliche Aufgabe durchführte, die Geschwindigkeit und das Geschick, womit er sich in Kostüm, Physiognomie, Statur und Haltung von Augenblick zu Augenblick umgestaltete, war merkwürdig. Einmal ging er als Franz zur einen Tür hinaus und kam als Karl zur andern herein. Auch gefiel mir die Auffassung

der Charaktere im Beginn sehr gut; namentlich griff er den Karl nicht so pathetisch, wie wir ihn gewöhnlich sehen, sondern mehr roh, studentenhaft, renommierend, im Tone der Komödie, was mir sehr richtig zu sein scheint. Nachher versagten die geistigen Mittel, und das Gemälde wurde grell, drückend und einförmig. Indessen ist es mir lieb, von dieser vielbesprochenen Seltsamkeit doch nun urteilen zu können.

Karl Immermann.

114. Wilhelm Kunst Wien, 28. März 1836

Herr Kunst, der famose ehemalige Gatte der Sophie Schröder, hat angekündigt, er werde dem Wiener Publikum seine Achtung dadurch bezeugen, daß er in Schillers „Räubern" den Karl und Franz Moor an einem Abende geben werde. Das hat Herr Kunst auch getan. Er hat den Räuber Moor auf seine bekannte Weise heruntergeschrien und -gearbeitet und als Franz Moor versucht, den großen Devrient zu kopieren. Dabei war Franz mit einer roten Perücke angetan. Er mißfiel in diesem Kunststückchen, womit Herr Jerrmann so viele einfältige Menschen genarrt hat.

Carl Ludwig Costenoble.

* * *

## Inszenierung

115. Hamburg 1802

Das Kostüm war halb altdeutsch, halb altfranzösisch, oder eigentlich, es war gar nichts. Franz Moor und sein Vater sowie Hermann und Daniel waren altdeutsch gekleidet. Aber sämtliche Räuber gingen in ziemlich altmodischen Fracks und Schärpen um den Leib. Ihre Häupter waren mit runden Hüten verziert. Alle sahen aus wie reisende Zahnärzte. Herzfeld als Räuber Moor trug eine blaue Uniform nach altem Schnitte mit roten Aufschlägen. Er schrie die Rolle

fürchterlich, und im vierten Akte, wo er Schweizer beschwört, ihm Franz zu schaffen, fing er an mit den Knien so zu zittern, daß beide Absätze seiner Stiefel auf dem Boden gleichsam trommelten und die Sporen dazu klirrten. Langerhans als Schweizer wurde von der Rage seines Hauptmanns inspiriert, und das Kniezittern ging auch auf ihn über, und beide edle Ritter trommelten nun einen vollständigen Tambourwirbel à quatre pieds, und das Hamburger Publikum entlud sich seiner Wonne in einem Sturme fürchterlichen Beifalls. Carl Ludwig Costenoble.

116. Immermanns Regie Düsseldorf, 16. Dezember 1836

Ich war, als ich Tiecks jungen Tischlermeister . . . gelesen hatte, bei der Erzählung von der grandiosen Darstellung der Räuber auf dem Schlosse des Barons nicht aus dem Lachen gekommen und hatte damals beschlossen, daß dieses Phantasiebild in Düsseldorf eine Wirklichkeit werden solle. Und in der Tat läßt sich nicht leugnen, daß die Greuel Karl Moors, Schweizers und Rollers nur problematisch erscheinen, wenn man sie nicht wirklich hat „im Getümmel fechten" sehn. Es wurde daher die Einlegung einer großen Schlachtszene am Schluß des zweiten Aktes mit Hilfe von einigen und fünfzig Soldaten und mehreren Pfunden Pulvers angeordnet...
Nach den großen Worten Karl Moors: „Ich fühle eine Armee in meiner Faust!" verwandelte sich die Bühne in die Tiefe der böhmischen Wälder, mit Felsblöcken, einem hohen Wege, den Trümmern eines wüsten Schlosses. Das Exekutionskommando rückte unter Hörnermarsch auf; einzelne Räuber zeigten sich da und dort, es entspann sich ein Tirailleurgefecht, welches mit einem Rückzuge der Soldaten endete.
Die Räuber haben sich zu unvorsichtig vorgewagt und sind auf die Hauptmacht der Soldaten gestoßen. Sie müssen sich zurückziehen, Karl Moor, Schweizer, Roller und einige andere

Haupträuber werden auf ein sehr hohes Felsenstück gedrängt und sind, von den Soldaten umringt, in großer Gefahr. Endlich werden sie von den Ihrigen befreit und gehen im hitzigen Gefecht ab. Als heiteres Intermezzo dieser großen Dinge dient der flüchtende Pater, welcher mit zerrissener Kutte und lächerlichen Angstgebärden über den Schauplatz streicht, Spiegelbergs und Schufterles Heranschleichen, welche die Taschen der Erschlagenen bemausen.

Die Soldaten kehren in der Meinung, vollständig gesiegt zu haben, unter Triumphmarsch zurück. Aber die Räuber haben sich überall hinter Bäumen und Klippen in Hinterhalt gelegt. Auf einmal bricht das Gewehrfeuer von allen Seiten auf die Sorglosen ein, und der wütendste Kampf entflammt sich wieder in den mannigfaltigsten, wildesten Gruppen. Die Soldaten müssen sich auf den hohen Weg und von diesem auf ein vorragendes Stück der Trümmer der wüsten Burg zurückziehen. Die Räuber stürzen unter Schlachtgeheul an, da löset sich das Trümmerstück, und die Soldaten stürzen mit demselben unter entsetzlichem Gepraſſel in den Abgrund. Zugleich hat das Feuer außer der Szene einen Pulverkarren gefaßt, ein schmetternder, hauserschütternder Kanonenschlag, in einer Tonne abgebrannt, bezeichnet, daß der Karren in die Luft springt, es verbreitet sich ein roter Schein über das Theater, in demselben kommt Karl Moor, auf Schweizer gestützt, an; hinter ihm wird Rollers Leiche getragen. Bei ihrem Anblicke erneuert sich der Zorn der Räuber, und sie schlachten die noch übriggebliebenen Soldaten ihrem gefallenen Kameraden zum Sühnopfer mit langen Messern ab. Das Fallen des Vorhangs tut fernern Greueln Einhalt.

Karl Immermann.

117. Hannover 1824

. . . So stieß ich in der Vorstellung der Räuber auf die raffinierteste Berechnung hinsichtlich eines Requisits, welches ich

noch nie auf eine so originelle Weise zur Szene, wo es nötig war, herbeigeschafft sah. Da, wo nämlich in der Unterredung mit der Gerichtsperson im Walde der Räuber Moor seinen eigenen Arm an den Ast eines Baumes festbinden soll, bedient sich dieser auf andern Theatern in der Regel dazu seines Schnupftuches oder eines in seinem Gürtel befindlichen Strickes. Hier auf der Königlichen Bühne zu Hannover aber hatte man dem unglücklichen Roller zu diesem Behufe einen – Galgenstrick! um den Hals gewunden, welchen der Räuberhauptmann in dem geltenden Momente gravitätisch davon loswickelte und sich damit an den Baum festband. – August Klingemann.

118. Max Reinhardts Regie Berlin, 10. Januar 1908

Die Räuber auf dem Deutschen Theater

Bartkerle stehen auf der Bühne –
stehen nicht,
springen,
wachsen in den Himmel,
fangen jetzt – wahrhaftig! – zu fliegen an,
gegeneinander geworfen,
auseinandergerissen,
so schnell,
daß die Augen nicht schnell genug sind,
sich mit allem zu drehen.
Ein Rotkopf steht
mit hölzernen Armen,
in sich hineinträumend –
im selben Augenblick
zieht er, rechts, einen Freund
an seine magere Brust
und sitzt –
wieder im selben Augenblick, ein Wunder –

schon hinten an der Erde,
schwarz in den schwarzen Himmel,
auf einen fernen Hund hinhorchend
oder auf die große Weltstille selber.

Sie bringen den Befreiten:
Roller, den Freund,
zur Mutter aller zurück,
zum lebendigen, mitlebenden,
hochstehend verbergenden Wald,
fünfzig Männer, hundert oder tausend.
Er, das Hemd auf der Brust zerrissen,
das Gesicht weißer als das Hemd,
der Erste.
Und doch erreichen ihn die Hände der Letzten
so gut wie die Hände derer, die bei ihm sind.
Alles nur ein Leib.
Ein Klumpen.
Ein Tier.
Dem Arme, Beine und Köpfe auswachsen
immer da,
wo sie gerade nötig sind.
Ein gewaltiges Maul tut sich auf,
hier jetzt, jetzt hinten,
verschluckt den umschrienen Mann.

Ich sitze.
Sitze ich noch?
Ich bin aus mir selber herausgefallen.
Meine Kleider mögen da sitzen,
der sauber gebügelte schwarze Rock,
auch der Leib darin.
Aber ich selbst,
das, was mir selber fremd,

irgendwo in meinem Leib atmet,
geht aus dem Leib hinaus,
geht von ihm weg,
ſcheu erſt und zagſam,
dann von dem gewaltig ſaugenden Luftzug
in den Trichter des Bretterbodens gezogen.
Dieſer Menſch in mir,
mit Armen und Beinen wie mein äußerer Menſch,
klettert über die Stühle,
zieht ſich mit langen Armen zu den Brettern hinauf,
wirft ſich, wird geworfen,
in den Männerhaufen hinein,
in die herrlichen Kerle hinein,
die Haarkerle, die Bluthunde.

Alles ein Schritt,
ein Griff,
ein Schrei.
Und ich: ſchreite mit,
greife mit,
ſchreie mit.
Ich knie mit auf der Erde,
reibe, in Wahnſinn faſt,
eine der kaum entfeſſelten Fäuſte warm,
weine, ſchreie, ſpringe auf,
werfe die Arme zum Himmel,
werfe die Arme um alle,
in jauchzendem Wahnſinn,
ſehe in alle Augen,
ſchreie, ſchreie,
befreit von der Qual
und der Sehnſucht langer Jahre:
Freunde, Freunde!
Habe ich endlich Freunde gefunden?

Der Vorhang wird zugezogen,
Licht
macht die Gesichter umher alle hell.
Da sitzt ein Alter,
weißbärtig, im Frack, mit Orden.
Es singt in ihm:
In den Wald morgen!
Kameraden suchen,
auf Ast und Moos schlafen,
sehn, wie die Sonne an den Stämmen aufgeht,
stehlen, brennen,
Mut zeigen, Kraft zeigen,
irgendeinen reichen, fetten Hund,
einen müßiggängerischen Hund erschlagen.

Ein Mädchen daneben
mit geweitet aus dem Kopf wandernden Augen:
In den Wald:
Dieser Räuber einen
lieben!

Ein Mütterchen endlich,
das weiße Haar
noch zierlich gezopft um den Scheitel gedreht:
In den Wald!
Noch heute, sofort!
Das sind meine Kinder,
ich will für sie kochen,
für sie waschen,
will ihnen die Wunden
mit kühler Leinwand verbinden.

Und hinter dem Vorhang:
braun gemalte Rinde,
papierene Blätter,

der Grasteppich wird zusammengerollt,
ein Haus aus gesteifter Leinwand wird hochgebaut.
Nur die Bartkerle
gehn
und sprechen erregt mit sich,
und der Schweiß,
der Schweiß der Seele,
trieft ihnen unter den Bärten herab.
Freunde! Brüder!
Freunde und Brüder auch jetzt mir noch,
doppelt mir jetzt!
Unsere Herzen klopfen denselben Schlag.
Wir spielen den Menschen
ein Spiel vor,
und uns ist heilig dabei.
Heilig warum?
Wir vermögen es nicht zu deuten.
Aber wir haben den Befehl in uns
und gehorchen.

Wilhelm Schmidtbonn.

# Isabella

119. Henriette Hendel-Schütz (Meyer) Berlin, 4. Juli 1803

Das Spiel zieht sich hier mehr ins Lange als Breite. Lange Reden in Versen sind nicht Mad. Meyers Sache. Sie hat weder Atem noch Ton, und also auch keine Modulation, Schillers Periodenbau zu umfassen, und darüber wird ein großer Teil des ersten und letzten Akts schleppend und undeutlich. Von Zeit zu Zeit sucht sie sich zusammenzuraffen und in die Höhe zu treiben, doch weiß sie sich nicht zu erhalten ... Karl Friedrich Zelter.

120. Wiener Aufführung 1814

Isabella: Johanna Weißenthurn. Beatrice: Antonie Adamberger. Don Manuel: Maximilian Korn. Don Cesar: Josef Koberwein. Chorführer: Lange, Brockmann, Keil.

In keinem seiner Werke hat Schiller so nach Gestalt gerungen als in der Braut von Messina; die Chöre stehen wie widerhallende Säulen, die Mutter und die Kinder wie die Gruppe der Niobe zwischen ihnen, das Ganze ist beinah architektonisch und steinern; aber es sind tönende Steinbilder, Memnonssäulen der Alten Welt, welche klingen, da ihnen die wunderbare Aurora der modernen romantischen Kunst ihre Strahlen an die Stirne legt und sie zauberisch belebt. Der Schreiber dieses hat diese Tragödie nach Schillers Willen und Ansicht in Weimar zuerst aufführen sehen. Das Ganze war ungemein fremd, aber durch die Einfachheit der Fabel, die schöne Symmetrie der Figuren

und die reichste Sprache war man bald versöhnt, wie mit allem Gleichgewicht aller Architektur. Es gibt keine Architektur, die auf ewigen Kunstgesetzen ruhend sich in ihrer Vollkommenheit erhebt, welche nicht auch sich dem Gemüte bald befreunde und es beruhige. Die ganze Vorstellung im Sinne des Dichters war ungemein fest, scharf und ruhig. In keiner Vorstellung der neuen deutschen Kunst ist der bestimmte Stand der Figuren so notwendig, denn hier ist alles architektonisch und plastisch; nur Beatrice hat etwas Musikalisches in ihrem Charakter. Man denke sich eine griechische Säulenhalle von schwarzem Marmor, der Boden weiß, die Decke weiß, und auf einer Tafel dieses Bodens ein blutiges Mal, ein tiefblauer, beinah schwarzer Himmel, eine Myrte, von klagenden Lüften bewegt, ihren Schatten über das Blutmal hinwehend, eine wehmütige süße Stimme (die Brust der Mademoiselle Adamberger enthält diese Töne), welche singt: „Um mich, um mich! Ach, wo sind die Tränen, wo ist der Tau, die diese Schuld verlöschen, ach, wo ist der Schatten, der sie decket! Weh um mich, um mich!" und dann Totenstille, fernes Donnern, ein blutiger Schein des Sonnenuntergangs, daß die ganze weite Marmorebene errötet, dann Nacht, und der Vesuv zu sprühen beginnt, und ein fern beleuchtetes Meer, dann ruhiger Himmel, das Gestirn der Dioskuren niederleuchtend und auf leichtem Boote ruderlos hinschwimmend die Jungfrau und wieder die Stimme: „Um mich, um mich!" – So ist es gedacht, welche Darstellung leistet dies?

Eine wirklich vollkommne Darstellung dieses Werks liegt nicht in dem Zustand unsrer deutschen Schaubühne, wie sie jetzt ist. Alle Schauspieler müssen in diesem, dem schönstgedachten Werke des edlen, guten, geliebten Dichters, ganz reinen Herzens, nur von schöner Kunstwürde bewegter Seele, ohne irgendeinen Beigeschmack irgendeiner Manier,

ganz voll reinem, ungebrauchtem, neuem Kunstadel, voll sittlichem Gefühl des Schicklichen, voll Rhythmus, voll höherem Takt, ja voll einer höheren göttlichen Unschuld sein, frei und schuldlos wie die Töne und doch gefesselt und durch Liebe verschlungen, wie die Harmonie (nur in Beatricen ist Melodie), denn hier ist kein Gesetz als ein architektonisches, keine Freiheit als hohe, ernste Sitte, kein Zusammenspiel als der Stil, und doch nur der Stil dieses ganz einsamen Kunstwerks allein. Zu einer vollkommenen Aufführung dieses edelsten Werks gehört die strengste Leitung eines tieffühlenden und rein poetisch fühlenden Denkers, in dem die Gesetze aller Künste vereinigt sind, gehört weiter frömmster Gehorsam aller Spielenden, ja ich würde, wäre nur ein widerspenstiges Gemüt, nur ein hoffärtiger Eitler, nur ein Kapriziöser, nur ein Gemeiner unter den Schauspielern, die Aufführung in ihrer Vollkommenheit für unmöglich halten, denn in dieser Architektur kann kein Stein irgendeinen Makel tragen, ohne den Einsturz zu verursachen; trägt dies herrliche Schiff nur einen Ungerechten, so muß es das Meer verschlingen. Schiller hat nirgends seine Güte, seine Dichterunschuld, seine Liebe zu der Welt so gezeigt, als da er ihrer Schaubühne dieses Werk anvertraute.

Ich habe viele Vorstellungen der Braut von Messina gesehen, keine vollkommene, mancherlei Annäherungen, viele beinah lächerliche. Die Fabel ist so einfach und so reich zugleich, daß sie nie ihren Zweck verfehlen wird. Sie wird in jedem Fall einen tragischen Eindruck auf die sogenannte gebildete Menge machen, man mag sie im Stil spielen oder in der Theatermanier. Übrigens ist dies Stück ein rechter Braten für Schauspieler, die gern erhabene schöne Sachen sagen, da hat jeder seine Portion. Die diesmalige Vorstellung war in einigen Momenten nicht die schlechteste, in einigen Momenten ganz gut, die Stellung und Gruppierung in allen

größeren Zusammenkünften meist gesetzlos, oft sehr fehlerhaft. Die Chöre sprachen recht gut, der Chorführer Don Manuels meist vortrefflich, der dritte Chorführer Don Cesars die wenigen Worte, die er zu sagen hat, ungemein gut. – Die Mutter [Johanna Weißenthurn] muß in anderen Rollen oft eine vortreffliche Schauspielerin sein; dies schadete ihr hier. Dieses Stück erlaubt keine fremde Vortrefflichkeit, es hat eine ganz einzige, die ihm allein gehört. Sie sprach nie falsch, meistens zu wirklich wahr, zu voll Empfindung. Wäre die ganze Fabel in einem andern Schauspiel, in einem adligen, modernen Hause, sie hätte vortrefflich gespielt. Sie hat oft eine rührende Stimme, eine reißende Heftigkeit, doch für dieses Werk zu wenig hohen, einfachen, tragischen Ernst. Sie hatte zu viel Bewegung, zu viel Rührendes, sie spielte gewissermaßen zu gut eine Mutter, der dies geschehen; aber sie war keine Niobe. Ich bin äußerst begierig, sie in ähnlichen Rollen, aber in andern Schauspielen zu sehen, denn sie hat ungemeine Gaben, ein tiefes Gefühl, große Wahrheit; hier aber ist etwas anderes Höheres, das hier auszusprechen der Raum nicht ist. In der Rolle von Hamlets Mutter bin ich versichert, könnte sie vortrefflich sein; dort ist mehr Natur, menschlichere Bewegung: alle Personen der Braut von Messina aber sind Halbgötter; sie stehen in einem einfachen Tempel zwischen der antiken Welt und der modernen, auf einer unberührten Insel der Phantasie. Selbst ihre edle Gestalt und schöne Fülle, der Reiz und Reichtum ihrer Erscheinung würde in der Rolle von Hamlets Mutter die Liebe des Königs zu ihr besser motivieren als bei manchen Schauspielerinnen, welche ich in dieser herrlichen Rolle, meist zu alt, zu unmöglich sah. – Einer einzelnen Stelle erinnere ich mich in der Braut von Messina, welche sie, man kann nicht sagen vergriffen, denn in dieser ganzen Tragödie hat es mit allem Greifen ein Ende, welche sie in einer Manier gesprochen, die nach allen Kunst-

gesetzen falsch ist, aber auf dem Theater und bei den unseligen Deklamatoren leider angenommen ist und ihren Effekt macht (alles tut seinen Effekt, pflegte Goethes verewigte kräftige Mutter zu sagen, selbst usw.); dieses ist die malende Manier, die sogar in der Musik meist ans Lächerliche, an die Parodie grenzt. Als sie den Söhnen ihren Traum erzählte, malte sie mit ihrer Stimme alle Ungeheuer, die sie gesehn, und alle ihre Bewegungen; sie malte sie vortrefflich, aber man malt nicht mit Tönen in der Rede, es sei denn, man sagt dabei, ich will auch dies mit Tönen zu malen suchen. Zumsteeg hat diese Manier bis zum Lächerlichsten in seinen durchkomponierten Bürgerschen Balladen, ja man hört dort die Pfarrerstochter von Taubenhain mit Tonruten peitschen. Ich sage nochmal, diese Künstlerin hat vortrefflich gespielt, aber nicht im Stil.

Don Manuel [Maximilian Korn] war fast durchgängig, was den Stil betrifft, der annähernd vollkommenste nebst seinem Chorführer; sie waren in gleichem Maße trefflich. Hätten alle so im Stile gespielt, und wäre die Zusammenstellung der Figuren durchgängig architektonischer gewesen, diese Vorstellung wäre nach der Weimarschen eine der besten gewesen.

Don Cesar [Josef Koberwein] war in einigen Momenten mit der Mutter gleich gut, in vielen viel weniger, alle ihre Fehler hatte er in größerem Maße, ihre Tugenden nicht alle. Seine körperliche Haltung ist nicht edel und fest und ragend genug, er hatte zu wenig Aplomb, etwas Schwankendes in der Haltung der Linie. Ein wenig mehr ernste Koketterie, nicht nach lebendigen schönen Frauen, sondern nach schönen Statuen, nach der Antike hin, würde in dieser Rolle seiner angenehmen Gestalt den Adel und die Ruhe geben, welche hier erfordert wird. Er scheint zu jenen Schauspielern zu gehören, welche bei dem größten Reichtum

des Organs und vieler guter Anlage Glücks- und Schoßkinder ihres Selbstgefühls und des in aller Welt so gütigen Publikums geworden sind. Solche herrliche Talente werden sorglose, lebenslustige Verschwender; kommen sie aber je vor den ewigen Vater der Kunst, so werden sie erstaunen, daß sie verlorene Söhne geworden. Dieser große Reichtum an allem Handwerkszeug, an Stimme, Gestalt und Manier, erzeugt eine Art in sich selbst glücklicher Gaukler in allen Künsten; bald tönen sie schön und deklamieren falsch, bald manierieren sie im Ton und deklamieren richtig, und immer wird die Menge versöhnt, welche sich keine Rechenschaft geben kann. Oft aber sich in ihrem Reichtum herumwälzend, trifft es sich, daß sie ganz vortrefflich sind; das ist dann ihre Gloria, ihre Apotheose. Bei weisem Rat und gar keiner Eitelkeit könnte dieser herrlich begabte Mann ein Künstler werden, der das meiste vermöchte. Eines nur hat er in seiner Tonschwelgerei ganz ins Unendliche übertrieben, es sind die Diphthongen in der Aussprache. Kein i, das er nicht zum ü, kein ei, das er nicht zum eu, kein eu, das er nicht zum äu verüppichte. Das ist das größte Unglück, welches einem hochdeutschen Heros begegnen kann; dänn ös üst eugentlüch um keun Haar bösser, als wönn eun ödler Provünzüaldüalektspröcher, um hochdäutsch zu röten, statt Not Nat, statt Brot Brat, statt Person Persan sprücht. — Dieses ist ein Mißgriff, den sehr viele Künstler und Künstlerinnen, ja selbst viele andere Menschen, die zu guter Bildung sich durch Anstalten zu helfen suchen, sich leicht zuschulden kommen lassen. Es ist ein Fehler (ein größter), der aus übernatürlicher Bemühung zum Guten entsteht. Man will hochdeutscher sprechen, als es möglich ist, und spricht dadurch gar kein Deutsch mehr. Ich bin begierig, ob dieser Künstler dies allein im erhabenen Fache tut; tut er es im gewöhnlichen nicht, so darf er es nur unterlassen wollen,

und er hat alles aufgegeben, was allein verwerflich an ihm ist, denn er ist ungemein begabt. –

Zuletzt wende ich mich an die liebe, süßflehende, reine, oft ganz zauberisch tönende Beatrice [Antonie Adamberger], denn sie ist anders gedacht in diesem Gedicht als alles; die übrigen sind die Säulenhalle, die über dem Schuldlosen, Melodischen, Menschlichen zusammenstürzt, sie darf allein ganz Mensch sein, eine Jungfrau, eine Liebende, eine Braut, das ist die Grenze – da sie Tochter, da sie Schwester wird, bricht das Geschick herein, und sie muß kälter, ruhiger werden; dort tritt sie in den Stil des Gedichts, das Haupt der Meduse versteinert die Blume, die sich in dem Schilde des tragischen Schicksals spiegelt. – Daß mir nichts bleibe als ihr Lob, daß ich von diesen Zeilen ganz freudig scheide, stehe der Tadel zuerst. In deklamierten Stellen ein beinah, sage beinah falsches Steigen des Tons am Schlusse des einzelnen Teils im Perioden; in den Erwartung, Überraschung bezeichnenden Stellen des Monologs im Garten einigemal zu schnell, heftig, laut und kühn und dadurch unwahr. Das ist das Strengste und alles, was ich tadlen kann, und dieses gilt nur in deklamierten Stellen, wo das Herz nicht spricht. Aber wo dieses spricht, welches Herz, welche Sprache, welcher unendlich kindlich, schuldlos, mild und menschlich rein klingende Ton der Stimme! Kein Gesang kann so rühren, und doch spricht sie nur. Das Herzlichste aber ist, wenn ihre Stimme aus dem süßesten Flehen, das je aus einer jungfräulichen Brust hervorgegangen, in einen gewissen leisen, ruhigen Ton der heiligsten Selbstbefriedigung sinkt, die wie der Blick eines Leidenden in sein bescheidenes, ruhiges, reines Herz wirkt. In diesen Momenten ist sie ganz die eigene Natur, da hört alle Kunst auf, da ist der Mensch reicher als die Kunst. Ich habe nie eine Schauspielerin gesehen von solchen herrlichen Gaben. Unter der Leitung der größten

Meister könnte sie die Größte werden, Sitte und Natur haben ihr alles gegeben, möge es auch die Kunst, denn ich weiß nicht, ob sie genial ist. Dieses ist unter allen Schauspielerinnen Madame Bethmann vielleicht am meisten. Beatrice soll nie eitel werden, so wird sie den Göttern ewig für die freundlichsten Gaben aus goldenen Händen danken können und auf einer durch Natur und Sitte und Schönheit geheiligten Stufe ihren Gipfel finden. Sie könnte einen Genius spielen, sie ist der ihrige, und wendet sie sich nie von ihm, so wird ihr vielleicht auch der Genius aller, die Kunst erscheinen. – Sie verzeihe mir, ich mußte reden, wenngleich von solcher Anmut mit Schweigen mehr gesagt wird; da aber ein klarer Spiegel sich durch jede Rede trübt, so wisse sie, daß dies kein Lob, sondern helle, klare Parteilichkeit ist. Lebe wohl, Braut von Messina!

Clemens Brentano.

121. Sophie Schröder Berlin 1816

... Wenn ich hundert Jahre alt werde, vergesse ich die Szene nicht, in welcher die Leiche Don Manuels der Mutter gebracht wird. Wie ahnungsvoll, zögernd trat sie an die Bahre, hob mit zitternder Hand die schwarze Decke empor, stieß entsetzt die Worte: „O himmlische Mächte, es ist mein Sohn!" hervor, beugte sich halb über die Leiche und sprach dann besonders die Worte „mein Sohn – mein Manuel" mit so erschütternder Gewalt der zärtlichsten Mutterliebe, daß wohl kein Auge trocken blieb. Musiklehrer Kräblin.

122. Sophie Schröder

Ich erinnere mich ihrer Isabella ganz deutlich, und ich muß sagen: ihre Deklamation drängte sich nicht vor, löste sich nicht ab vom dramatischen Charakter. Sie sprach schön, sie sprach – man empfand es wohl – mit Bewußtsein, daß die

Art des Sprechens eine Hauptsache sei, aber sie hielt die Verbindung mit dem dramatischen Gedanken und Gang unzweifelhaft fest, sie sprach dramatisch schön. Die große Rede im ersten Akt der Braut von Messina hätte vielleicht noch mannigfaltiger sein können; es blieb vielleicht zu wünschen übrig, daß noch ein starker Puls geistiger Lebhaftigkeit hervorträte, aber diese Wünsche entstanden wohl nur, weil man einer solchen Künstlerin gegenüber alle ersinnlichen Anforderungen stellt. Im letzten Akt, bei dem Schrei: „Es ist mein Sohn!" vergaß man alle diese fragenden Verlangnisse. Dieser Schrei, allerdings rhetorisch vorbereitet, war nicht bloß rhetorisch, er enthüllte die ganze Macht des dramatischen Moments. Ich ging aus dem Theater mit dem zweifelfreien Gedanken, eine klassische Darstellerin der Isabella gesehen zu haben. Nur anfangs hatte ich bedauert, daß ihr nicht eine stattlichere äußere Erscheinung verliehen war. Das Bedauern war indessen nicht lebhaft gewesen, und wurde bald völlig vergessen. Hatte sie Leidenschaft genug? Die Darstellung der Isabella gibt wohl Anhalt zur Beantwortung dieser Frage, aber doch nur Anhalt. Mit diesem Anhalt würde ich mir zu sagen getrauen: Ja, sie hatte Leidenschaft genug ... Nicht ... die Leidenschaft des Südens, wohl aber die schonungslos leidenschaftlichen Ausbrüche der Nordlandsrecken. Das beliebte Schlagwort älterer Leute heißt „dämonisch", wenn sie von diesen Schröderschen Ausbrüchen sprechen. Ich glaube, sie haben nicht ganz unrecht, aber kaum ganz recht. Wir suchen im „Dämonischen" ein gutes Teil wilder Phantasie, weltstürmenden, völlig unabhängigen Gedankens. Den gerade hab ich nie wahrgenommen in ihr; ich habe sie nie gedankenreich, nie ungestüm und dreist in der Gedankenwelt gefunden. Ihre Kraft war die eines starken Willens, mächtiger unnahbarer Entschlüsse.

Heinrich Laube.

123. Auguste Crelinger Berlin, 5. März 1835

Ihre Darstellung genügte uns, aufrichtig gestanden, mehr als wir erwarteten; wir fürchteten zu wenig Ruhe, zu viel Leidenschaft. Die Künstlerin traf in beiden fast durchweg ein glückliches Maß ... Im ersten Monolog hätten wir gern etwas mehr die von Trauer gebeugte Witwe gehört; es wurde der Fürstin fast zu viel Recht eingeräumt ... Die nächste Szene, wo sich die Fürstin zu Diego wendet, wo ihr Muttergefühl hervortritt, hätte, deucht uns, milder gehalten werden sollen. – Die Versöhnungsszene mit den Söhnen war im ganzen ein Meisterstück in deklamatorischer Beziehung zu nennen ... Bei der berühmten Stelle „Nur die Natur ist redlich" hätten wir uns mehr Wärme, weniger Pathos gewünscht ... Wir begnügen uns damit, daß uns alle wichtigen Momente ... in hohem Grade befriedigten. Nur den Fluch würden wir am Schluß nicht mit erhöhter Stimme, sondern mit vertiefter, die Unwillen und Entsetzen zugleich andeutet, gesprochen wünschen. Ludwig Rellstab.

124. Auguste Crelinger Berlin, 13. November 1847

Wir würden gewünscht haben, daß die Künstlerin sich in den ruhigern Momenten der ersten Akte noch mehr stetige Kraft zugemutet und bei der Wiedererzählung der Träume im letzten Akt weniger rasch ... gesprochen hätte; denn dies würde mehr im Charakter des Kothurns gewesen sein. Von dieser kleinen Ausnahme abgesehen, war sie aber in den bewegten, leidenschaftlichen Momenten ganz die heroische Gestalt des Dichters. In der Szene, wo die Fürstin, das Ungeheure ahnend, das Tuch vom Sarge aufhebt und den toten Sohn erkennt, war ihr Spiel erschütternd; hohe Trauer, edle Milde sprach aus ihr, als sie, wiederkehrend, in bereuender Mutterliebe den Fluch zurücknimmt und den ihr gebliebenen Sohn anfleht, zu leben. Melchior Meyr.

* *
*

## Chöre

125. Berlin 1803

Die Stellung der Chöre war nicht nach meinem Sinne. Ich dächte, die Chöre müßten auf beiden Seiten dicht an den Kulissen und so weit im Hintergrunde stehn als möglich, damit sie von den Hauptgruppen durch den größtmöglichen Zwischenraum abgesondert bleiben. Dadurch würden sie gleichsam ein Hauptelement des Ganzen, welches seine Luft und sein Licht durch sie erhielte. Man spricht sie hier nach dem Takte, wenigstens scheinen sie so eingelernt zu sein, und Iffland gibt durch seine Beweglichkeit hin und wieder den Takt an. Diejenigen Stellen, welche glücklich mit dem Takte zutreffen, sind von großer Wirkung. Es wäre zu versuchen, ob der Takt nicht noch besser erhalten und das ganze von bestimmterer Wirkung sein möchte, wenn der Takt durch gedämpfte Paukenschläge angegeben würde. Der Chor auf beiden Seiten müßte wohl in zwei Chöre geteilt sein, die nach Art der Antiphonien der Alten abwechselten, auch wohl gar in Fragen und Antworten bestehen könnten. Ein Tonkünstler müßte in jedem Falle dazu gezogen werden, der da wüßte, was erreicht werden soll. Auch ließe sich wohl versuchen, die Chöre auf ordentliche Tribünen zu stellen, um sie unbeweglich zu erhalten: denn die Beweglichkeit, die sie hier haben, scheint nicht ihr Vorteil und der Vorteil des Stückes zu sein; sie könnten eher das Gemüt, den allgemeinen Sensum repräsentieren, und die Handlung würde dagegen kontrastieren. Ich weiß mein eigenes Gefühl hierüber nicht deutlicher zu machen, es müßte durch Proben geschehen, zu welchen man der Leichtigkeit wegen im Anfange wirkliche Sänger nähme, indem das Ganze erst wieder muß erfunden werden.

Karl Friedrich Zelter.

125a. Wien 1814

Lächerlich ... schien ihm (Heinrich v. Collin), als dieses Trauerspiel späterhin auf der Wiener Hofschaubühne gegeben wurde, die Art, wie man hier den Chor behandelte. Daß die großen Stellen des Chors immer von den Chorführern – hier durch die Herren Lange und Brockmann vortrefflich besorgt – hergesagt wurden, schien ihm zwar sehr gut getan; einen um so widerwärtigeren Eindruck machte aber auf ihn die Art, wie der Refrain oder auch kleinere Stellen von allen Personen des Chors im Zeitmaße zugleich hergesagt wurden.

Diese Art, den Chor zu geben ... zeigt, wie wenig man noch überhaupt über die Grenzen der Deklamation im klaren ist; sonst wäre es nicht möglich, etwas Undenkbares – daß nämlich mehrere Menschen den zu gleicher Zeit gehegten Gedanken auch zugleich und alle mit denselben Worten äußern – ausführen zu wollen. Was dem Gesange erlaubt ist, darf es nicht dem Vortrage der Rede werden.

Matthäus von Collin.

125b. Dingelstedts Gesamtgastspiel, München, 11. Juli 1854

... In die Halle steigt man ... herunter, auf einer imposanten Riesentreppe, die ... mit einem breiten Absatz in der Mitte, auf die Vorderbühne führt. ... Von dort herab poltern zuerst, von entgegengesetzten Seiten auftretend, auf dem Absatz zusammenstoßend, drohende Blicke und Gebärden wechselnd, unter kriegerischer Musik von draußen ... die beiden Chöre. Ich lasse sie weder uniformiert, noch im Gänsemarsch auftreten, sondern in zwei wilden, wirren Haufen, nach Möglichkeit zahlreich, staubbedeckt, kampfgerüstet, die Schwerter zum Teil gezückt, die Schilde gehoben, je ein zerfetztes Fähnlein flatternd über jeder Schar. ...

... So stellt sich ein figuren- und farbenreiches Bild zusammen ..., welches in mannigfaltige Bewegung gesetzt wird durch die Teilnahme der Menge an der Handlung, der Stimmung, den Reden der dominierenden Personen. Zu diesem Zweck erlaube ich mir auch mit dem Text der Chöre eine weit, hoffentlich nicht zu weit gehende Freiheit. Schillers eigene Intentionen verfolgend, teile ich ihn bald zwei, bald drei Sprechern zu, wo keine langen Solosätze eintreten, und lasse in die Tutti-Reden, welche auf kurze Schlagworte und Ausrufe zurückgeführt werden, hier und da, in gleichsam unwillkürlichem Ausbruch, das Volk einfallen. „Krieg" (fortissimo) oder „Frieden" (piano). Da stimmen die Ältesten von Messina flehend ein. Und wie ich mit dem herkömmlichen Aufmarsch, Kontremarsch, Abmarsch der Chöre gebrochen habe, halte ich sie auch während des ganzen ersten Aufzuges in äußerlicher Bewegung; sie gehen ab und zu, sondern sich in einzelne Gruppen, treten dann wiederum zusammen in feste Massen, lagern sich, Schild und Schwert abwerfend, auf den Stufen der Treppe, werden von Sklaven mit Speise und Trank gelabt. Am Schlusse des Aktes verläuft sich dann alles, so daß nur ein paar Führer des alten Chores auf der Szene zurückbleiben, die sich in unheimlichem Flüsterton über die Greuel des Hauses unterhalten.

Franz Dingelstedt.

125 c. Wien, Burgtheater 1903

Lesen wir die Chöre, so fühlen wir uns durch ihren zwischen der Sprache und der Musik schwebenden Ton wunderbar ergriffen.... Daß er dem Schauspieler zugänglich ist, wissen wir, wir brauchen nur an die Duse zu denken oder uns etwa zu erinnern, wie Kainz die große Rede im dritten Akt der „Versunkenen Glocke" oder die Erzählung von Salern im letzten des „Armen Heinrich" behandelt. Beide

haben einen Ton, der sich über unsere Sprache beflügelt erhebt und doch durch seine Erregung natürlich bleibt. Man wende ihn auf diese Chöre an, und die höchste Wirkung ist gewiß. Leiert man sie aber, wie es bei uns geschieht, mit den entstellten, geschraubten und verfälschten Stimmen manieriert verlogener Bußprediger herab, die unpersönlich, widernatürlich und unmenschlich, wie Grammophone, klingen, so ist es heillos, und man hat Mühe, nicht herauszulachen. Es wird uns immer von einer Erneuerung der klassischen Stücke versprochen. Das Bedürfnis ist da: denn wir haben wieder ein Verhältnis zur Tradition gefunden und sie unseren neuen Gefühlen angeeignet. Auch die Mittel sind da: denn die Schauspieler, in ihrer Kunst durch den Naturalismus erfrischt und verjüngt, brauchen nur den Schwung einer großen Empfindung, um sich wieder zum Stile zu erheben. Man zieht es aber vor, in der alten Routine zu bleiben, und indem man dies mit schlechtem Gewissen tut, wird sie zur hellen Karikatur. Hermann Bahr.

## Chorführer

126. Ferdinand Eßlair München, August 1833

Eßlairs erster Chorführer ist eine große, vielleicht unerreichbare Leistung ... Es ist das Ideal eines alten Kriegers, fremd in diesen Hallen, riesengroß, alles überragend, und auf seinem Schlachtbeile gestützt, in erhabenen Worten und Tönen, bald zur Klage, bald zur Bewunderung, antik, ruhig, die herrliche Stimme erschallen lassend. Die Kunst seiner Rede ist hier wahrhaft bewundernswert; fast ohne starke Erhebung oder merklichen Fall der Stimme bringt er die größte, erschütterndste Wirkung hervor ...

Das Zusammensprechen des Chors wirkt nur störend und unangenehm und hätte längst ganz wegbleiben sollen.

August Lewald.

## Don Carlos

### a) König Philipp

127. Friedrich Ludwig Schröder

Noch eh er sprach, erkannte jeder den Gebieter über sechs Königreiche, den spanischen Herrscher, in der ganzen Glorie der Grandezza seiner Nation, aber edel gehalten, ohne Repräsentation. Da stand der fürchterliche Mensch, der ... nichts als König und alle Teilnahme und Anhänglichkeit von sich weisend, auf Europas mächtigstem Throne *allein* war; sein Gesicht kalt wie Marmor. Nur der Stolz des Übermächtigen, lauernder Argwohn, starre Verschlossenheit sprachen aus ihm ... Und diese Kälte immerfort, selbst wenn sie zum Spotte ward, sich in den Strafurteilen über die Fürstin Mondecar aussprach, dieselbe starre, unbewegliche. Nur, als die Königin ... seinem kleinlichen Mißtrauen entgegentritt, erhielt das Marmorgesicht den fernen Ausdruck von Betroffenheit, den leisen Aufflug von Beschämung. Aber bis zum Erröten kam es nicht. Wie könnt es einer Königsnatur wie die seine ziemen, sich zu schämen? ...

Von einer neuen Furie qualvoll umhergetrieben, erblicken wir ihn (Akt, 3 Szene 1) in seinem Schlafgemache. Laßt uns auch dahin ihm folgen! Da steht er. Dem Skorpion Argwohn hat sich die Schlange Eifersucht zugesellt. Beide haben sich an sein Herz gehängt und den immer spärlichen Schlaf diesmal ganz von seinen Augen verscheucht. Mit entblößtem Haupte, den Mantel abgeworfen, bleicher als je erwacht; wachend von Fieberträumen bewegt, starrt er

vor sich hin ... Diese zusammengezogenen Augenbrauen, diese düster glimmenden Blicke, diese starre Haltung des ganzen Körpers, als er sich – die knienden Edelknaben schlummern zu seinen Füßen – allein wachend in dem ihn umgebenden Dämmerlichte der halbabgebrannten Kerzen erblickte, wie lebendig veranschaulichen sie, was in ihm brütet, gärt und kocht; wie schrecklich wahr den in den verwundbarsten Teilen seines Herrscher-Ichs getroffenen Despoten! Seht ihn, als auf den Klang seiner Glocke Lerma hereinstürzt, seht und hört ihn! Seht seine ermüdeten und doch brennenden Augen, unstet umherirrend und dann prüfend auf dem Eintretenden weilend! Hört die gepreßten, dumpfen Töne seiner Stimme, in steigendem Affekte lauter und lauter sein tiefstes Inneres aufschließend!

Johann Friedrich Schink.

128. Brückl Dresden, 18. Februar 1789

Brückl war oft unausstehlich. Seine Würde tat ihm gar zu gütlich, so daß er überall das Beiwort königlich einflickte. Merkt euch das war auch eine Lieblingsredensart von ihm. Denke dir eine so unedle Gestalt wie Brückl, die nur das Krasse, nur den Tyrannen in Philipp heraushebt, und für den alle anderen Züge verloren sind ... In der Eifersuchtsszene sagte Brückl zur Königin: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben." Sein Anzug war bis zum Stutzerhaften prätentioniert. Eine Strahlenkrone von Goldlahn hatte er um den Hut, und die gestickte Schärpe war an der Seite in eine sehr künstliche Schleife geknüpft und mit Perlen durchflochten.

Christian Gottfried Körner.

129. Johann Jakob Graff Weimarer Gastspiel in Leipzig, Mai 1807

Hr. Graff (Philipp) zeigte, daß er den König ganz begriffen habe, und wo er ruhige Majestät oder imponierende Kälte

auszudrücken hatte, gab er das Begriffene trefflich wieder; das Leidenschaftliche hingegen ward öfters zu scharf, zu schneidend, polternd, ohne innern Zusammenhang, auch war von Abstufung zu wenig da (er ging, wie Schiller von Corneille sagt, mit der Krone zu Bett) . . .

Friedrich Rochlitz.

130. August Wilhelm Iffland Hamburg 1809

. . . Man sah . . ., wie großartig und wahrhaft königlich die Aufgabe erfaßt, wie jede Miene, jeder Schritt vor- oder rückwärts, jede Bewegung durchdacht war. Aber die Ausführung fand in Ifflands Individualität zu viele Schwierigkeiten; der Totaleindruck geriet minder furchtbar, als er soll; man sah nicht schroff genug den Despoten in Philipp, dem Iffland vielmehr oft allzu menschliche, um nicht zu sagen moralische Züge lieh. Auch seine (mittelgroße) Gestalt – der starke Kopf zwischen hohen, breiten Schultern, der dicke Rumpf auf sehr schwachen Beinen – kam ihm nicht zustatten, trotzdem ein wundervolles Kostüm das mögliche tat, sie zu heben.

Friedrich Ludwig Schmidt.

131. Guido Lehmann Graz 1864

. . . Er tritt auf – und wie mit einem Zauberstabe berührt – steht Philipp II. vor uns. Das Gemälde Tizians ist lebendig geworden. Der lange Kopf, das dürftige Kinn, der dünne Mund, die müden Augen in den feuchtgrauen Höhlen – die ganze Maske ist historisches Porträt. Wir schlürfen in einem Zuge den düsteren Duft des 16. Jahrhunderts. Der Kopf ist gesenkt, der Blick vermeidet die Menschen, und die finsterste aller Stirnfalten sagt, warum. Er fängt zu sprechen an. Die Stimme kommt aus dem Grabe einer öden Menschenseele. Müde, gedehnt, fast schleppend ist die Intonation, ihre Grundfarbe Gleichgültigkeit; dazwischen schnarrt es wie Neid

und Mißgunst, oder es vibriert der Grimm der verhaltenen Leidenschaft. Nur in leichten Nuancen sind diese Mischfarben angetuscht, aber sie wirken auf der Folie der königlichen Affektlosigkeit erschütternd . . .

Es gibt vielleicht keine Theaterrolle, bei welcher der erste Eindruck schon so entscheidend ist wie die Rolle Philipps, und wenn man es an Schröder gerühmt hat, daß sein Auftreten sofort den mächtigsten Herrscher der Christenheit in seiner ganzen unheimlich wirkenden Gewalt angekündigt, so ist diese Tradition an dem Epigonen Lehmann nicht verloren gegangen.

Schon in die erste Szene weiß Lehmann die ganze Summe des Charakters zu legen. Er tritt auf mit dem härtesten Anspruch königlicher Machtvollkommenheit, aber auch mit dem heimlichen Mißtrauen, daß dagegen gefrevelt wird, und mit dem eifersüchtigen Argwohn, warum? In diesem Sinne spielt er die Gartenszene. Das Verbrechen der Mondecar ist fast todeswürdig in seinen Augen, er fühlt es wie eine persönliche Beleidigung, daß gegen eine Königin von Spanien die Hofetikette verletzt worden. Es ist der höchsten Ungnade wert! Aber indem er der Ehrendame ihr Urteil zuschleudert, streift ein Dolchesblick die Königin und verstrickt sie in dieses Urteil. Jedes Wort, jede Betonung in dieser Szene hat die doppelte Richtung auf den königlichen Hofstaat und auf die königliche – Ehefrau. Das Bild der Majestät ist unheimlich durchleuchtet von den Höllenflammen der Eifersucht. Eine Transparenz voll grausiger Farbenmagie! Die Königin verteidigt sich, sein Stolz bäumt sich gegen ihr Rechthaben, aber sein Herz wünscht es. Zuletzt mildern sich seine Züge, noch ist das Humane nicht völlig tot in ihm, und wir erblicken den Mann, welcher an Marquis Posa glauben kann. So ist die Szene zu Ende und mit ihr die Peripetie des ganzen Charakters. . . .

Die Szene zwischen dem Marquis und dem König wird von der Masse als Glanzpunkt des ersteren aufgefaßt. Für den Kenner gebührt der Löwenanteil durchaus dem letzteren. Philipps Aufgabe ist schwieriger, also künstlerisch bedeutender. Posa, als Enthusiast, spielt nur ein Motiv; Philipp hat in kunstvoll verschlungenen Übergängen eine Reihe von Motiven zu verarbeiten. Ich unterschied in Lehmanns Spiel deren folgende. Erstes Stadium: Philipp empfängt den Marquis Studiums halber, als Beobachter, als Kenner. Er studiert ihn in seinem Königsmetier wie der Arbeiter das Werkzeug, der Kaufmann die Ware. Zweites Stadium: Der Mann ennuyiert ihn. Er findet ihn unbrauchbar. Staatsmann und Schwärmer haben nichts miteinander gemein. Drittes Stadium: Sein Verstand wittert eine Absicht hinter Posas Bizarrerie, und sein niederer Mensch, gewohnt an die schlechten Seiten des Lebens, erklärt sich diese Absicht gemein und niedrig. Viertes Stadium: Sein höherer Mensch kommt von diesem Verdachte zurück, er glaubt an Posa.
Aber immer nackter erblicken wir jetzt den Menschen Philipp, die Meerenge seiner häuslichen Verhältnisse brandet immer höher an die Palastwände. Der Schlafrock wird jetzt so recht zum Symbol, daß die Majestät, entkleidet ihres haltlosen Wahns, wie ein entblößter Schiffbrüchiger in den Riesenarmen der Natur zappelt. Unvergleichlich zeigt Lehmann im vierten Akte den zerstörten Königsnimbus in der häuslichen Schuld Philipps. Der Mann, der dem Sohne die Braut stahl, stiehlt der Gattin eine Schatulle – fort und fort wuchert die Immoralität des ersten Schrittes in ihren Konsequenzen. Er ist beschämt und zornig über seine Scham, er ist reuig und zu stolz zur Reue, seine Eifersucht will Buße tun und sündigen zugleich. Durch und durch haltlos, ringt er nach einer Haltung, aber vergebens affektiert er für Lüge und Widerspruch eine Würde, welche nur der Wahrheit

zukommt, der siegreichen Sache des schuldlosen Frauenherzens.

Im fünften Akte endlich ist die häusliche Tragödie zu Ende ... und Philipp erhebt sich wieder zum Urbegriff seiner selbst, zum Vertreter eines politischen Prinzips. Der Künstler hat zwischen dem Scheine und der Wirklichkeit dieser Katastrophe eine im tragischen Fache vielleicht einzige Aufgabe zu lösen. Sonst geht der tragische Held mit seiner sittlichen Schuld zugleich physisch zugrunde: Philipp, der Schuldige, überdauert schuldlose Opfer als ihr scheinbarer Sieger. Seine Rolle endet, wie sie begonnen – in äußerer Hoheit und innerer Unmöglichkeit. Und wenn er die Worte spricht: „Ich habe das Meinige getan, tut Ihr das Eurige," so hören wir das Brechen des Bogens in dem Augenblicke, wo er am straffsten ihn spannt.

Das ist der flüchtigste Umriß einer Rolle, welche ich zwar nicht mehr von Seydelmann, aber jahrelang von Laroche spielen gesehen. Lehmann in Graz überraschte mich mit einem Philipp, welcher über sich keinen und die vorzüglichsten nur neben sich erblicken kann. Ich schreibe dieses Wort mit dem vollen Gefühl seines Gewichtes nieder. Ich würde Reisen machen, um diese Rolle zu sehen.

Ferdinand Kürnberger.

132. Friedrich Mitterwurzer

Ein hochgewachsener, schlanker Herr stand vor uns. Das Antlitz fahl, blutleer; die Augen tief und überwacht; die Hände sehr schlank, fast wächsern und höchst beweglich. Ein Mann, dem Feierlichkeit der Bewegung und Selbstbeherrschung aus dem Gefühl der höchsten Verantwortlichkeit Bedürfnis geworden sind, der weiß, jedes seiner Worte wiegt und bedeutet unter Umständen ein Schicksal ... Eine tiefe Gläubigkeit aus dem Gottesgnadentum heraus. Um so viel

ihn sein Thron über die Menge erhöht, um das mindestens meinte er sich dem Rat und der Gnade des Höchsten näher. Und so war er denn Medina Sidonia gegenüber von einer Milde, die gar keinen Beigeschmack von Verzeihung hatte, und die nicht allein dem unglücklichen Admiral die Augen feuchtete. Und er war in der Gebetsszene von einer schrecklichen und erschütternden Inbrunst. Einer, der mit dem Einzigen spricht, den selbst er über sich erkennen muß, über dessen Schlüsse der König so wenig kann wie Sterbliche, und hätt er sie noch so nahe an sich herangehoben, über seine Pläne etwas vermögen. J. J. David.

133. Friedrich Mitterwurzer 5. Oktober 1895

Ein Kopf, wie Velasquez die späteren Habsburger malte – die Miene „fahl, schmerzlich, finster ... mit der Anämie der alten Rassen“ [1], dabei aber kein häßlicher Zug, lauter edle, durchgeistigte Linien: der schüttere graue Bart verbarg nicht die feine Form des Kinnes und der Wangen. Die Augen fast geschlossen. In der Gestalt eine unendliche Ruhe, die Bewegungen, der Gang lautlos, voll müder Majestät. Langsam öffnet er die Lippen, langsam und ruhig kommen die Worte aus seinem Mund; sie enthüllen uns nichts, er bleibt verschlossen, bleibt ein Geheimnis. Aber es ist nicht die finstere Verschlossenheit, das finstere Geheimnis menschenhassender Tyrannen, seine Ruhe ist beinahe eine milde Ruhe, sein Schweigen ein sinnendes Schweigen. In der Rede: „Konnte ein Vorwurf meiner Liebe Sie betrüben?“ – sie war ganz mezza voce gehalten, ganz nur für die Königin bestimmt – quoll ein warmer, zitternder Ton auf ... „Das ist mein Eigen, Was der König hat, gehört dem Glück – Elisabeth dem Philipp. Hier ist die Stelle, wo ich sterblich

[1] Ein Wort H. Bahrs.

bin" – diese Worte berührten das Rätsel seiner Erscheinung, er war über die Sterblichen hinaus; ein Königsdasein, ein Königsschicksal sprach aus ihm. Aber hier, hier war die Stelle, wo er sterblich blieb . . .

Milde Güte war dann der Grundton für die folgenden Szenen; ruhige, milde Güte . . . Am Beginne des dritten Aufzuges, wo er aus tiefem Brüten erwacht, die herabgebrannten Lichter löscht, die Fenstergardine öffnet, hat er nach der szenischen Anmerkung die schlafenden Pagen „zu bemerken" und „eine Zeitlang schweigend vor ihnen stehen" zu bleiben." Mitterwurzer blickt sie nur flüchtig an, aber da fliegt unmerklich fast ein gütiges Lächeln über sein Antlitz . . .

In dem Gespräch mit Posa zeigt er sich vom ersten Blick auf den Jüngling wie gefesselt, wie gebannt; er wendet das Auge kaum mehr von ihm, bisweilen verliert er sich völlig in tiefe Betrachtung seiner Züge. Und wie so ganz hingegeben er seiner Rede lauscht, nicht etwa deshalb, weil er etwas Wahres an seinen Worten findet, sondern weil er den kühnen Sprecher bereits liebgewonnen hat, weil – wir fühlen das lange, bevor er es sagt – der Jüngling „in seine Seele greift" . . . Reiches, volles Vertrauen strömt seine Rede dann aus, Vertrauen und Glück, daß er endlich einmal so ganz vertrauen kann, Glück auch, daß er den, der ihm dies Vertrauen eingeflößt hat, ehren kann mit der höchsten königlichen Gunst . . .

Auf eine so geartete Natur wirken nun alle Zweifel der Eifersucht . . .

. . . „Bastard, sagt Ihr?" . . . Die folgende Rede gehörte zu den gewaltigsten dramatischen Explosionen, die ich auf der Bühne je vernommen habe; ihr Höhepunkt lag in dem: „Ihr wollt nicht? Ihr verstummt?" Es war ein ungestümes Aufjauchzen, jetzt, jetzt war die Last abgeschüttelt, die Brust

wieder freier. – „Ihr wollt nicht? – Das ist eines Lügners Eifer!" Hier schwoll die Stimme zum Donner empor. Das „Ich will es!" Albas bringt noch einmal eine Reaktion. In der ungeheuersten Bewegung wirft sich Mitterwurzer auf die Knie: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht!" ... Es war ein erschütterndes Gebet, eine wahre Zwiesprache mit Gott, ein Verzweiflungs- und Sehnsuchtsruf ...

Im fünften Akt freilich, da scheint die warme Flut ganz zu Eis erstarrt, von weich gestimmten Saiten erklingt kein Ton mehr. Aber aus dem dumpf grollenden „Wär er mir also gestorben!", aus dem neidvollen „Er hatte einen Freund, der in den Tod gegangen ist für ihn – für ihn!", ja selbst aus dem furchtbaren „Die Welt ist noch auf einen Abend mein" vernehmen wir noch einen gewaltigen Nachhall betrogener Liebe und Güte. Von Theaterkönigspathos, von Tyrannendrohen auch hier nicht die leiseste Spur. Es ist alles nur in den Augen, da glühts und flimmerts und blitzts unheilverkündend. Die Lippen zucken, die grauen Haare hängen wirr über die Stirne, die Glieder sind noch müder geworden. Aber die Stimme bleibt durchaus im Ton des heimlichen Selbstgespräches, die Haltung bleibt durchaus ruhig und königlich bis ans Ende. Eugen Guglia.

133a. Albert Bassermann Berlin, 10. November 1909

... So viele große Schauspieler gerade in dieser Rolle an uns vorüberzogen, man hatte doch das Gefühl, etwas Neues, selbständig Empfundenes und Durchgebildetes zu sehen. Bassermann opfert den vielberufenen Formen der Majestät, die er, wo es darauf ankommt, in der zeremoniellen Haltung und im Tone der Unnahbarkeit so gut wie irgendeiner wahrt, keinen Zug der Individualität, die er, wie wenige, aus der Dichtung herausfühlt und künstlerisch gestaltet.

Sein Philipp mit dem fahlen, historischen Kopf, dem unheimlichen, forschenden Blick und dem beinernen Klang der Stimme ist von allem Anfang an ein Leidender, ein gequälter Quäler, hinter dessen ablehnendem starren Pessimismus nicht nur forschendes Mißtrauen, sondern auch die krankhafte Sehnsucht des Unbefriedigten steckt. So findet der Künstler den Übergang zu den Szenen der inneren Bewegung, in denen sich das Geheimnis des Wesens, das hungernde Gemüt des Unglücklichen, der Schmerz des Schmerzenbringers, des Menschenverächters und Menschensuchers verrät. Den Märtyrer der eigenen Grausamkeit, den zerrütteten Tyrannen, der durch keine Sorge stärker leidet als durch den inneren Widerspruch der lechzenden Seele, den hilflosen Machthaber habe ich im Philipp nie so stark herausgehoben gesehen. Mancher kleine Zug illustriert diese Auffassung: der spähende Blick durch das Gitter vor der Posa-Audienz, das Frostgefühl, das durch das Wärmen der Hände über dem Kohlenbecken versinnlicht wird, das Zusammenbrechen an den Thronstufen im letzten Akte. Aber das wären belanglose Nuancen, ohne das zusammenfassende Band der geistigen Auffassung, das uns in diesem Philipp ... den nervös zerrütteten Mann, den richtigen Vater des Don Carlos erkennen ließ.

Alfred Klaar.

133 b. Albert Bassermann Berlin, 10. November 1909

Bassermann. Wenn er Verse spricht ...

„— — Was der Könisch hat,
Gehördem Klück, Eliiiisabeth demm Phiiiilipp" ...

Er artikuliert strenger, als ich es hier andeute — doch im Ohr bleibt etwa dieser Gehörseindruck. Dieser seltene, in Lichtern flimmernde Künstler, der jetzt keine Regiehand über sich zu merken scheint, wirkte zwar manchmal als Philipp

wie ein pathologischer Rentner. Doch er hat ihn wundervoll vermenschlicht.
Er zog leider einen Kreidekreis um sich. Er etablierte sich. Bassermann legte einen Philipp hin, einen Philipp – einen Philipp ... worüber Alba den ganzen Abend verstimmt war, daß er ihn nicht hinlegen durfte. Der Herzog beteiligte sich darum bloß durch ein furchtbares (aber nicht ungemütliches) Dastehen.

Alfred Kerr.

## b) Marquis Posa

134. Ferdinand Eßlair — Mannheim, 29. Juli 1810

Eßlairs Posa ist fast mein Ideal dieses Charakters. Ein schöner, großer, vollkommen wohlgebildeter Mann, der mich an Reinecke erinnert ... Er ist die glänzendste Erscheinung, die mir auf meiner Reise vorgekommen. Er gab seinem Posa einen philosophisch-schwärmerischen Anstrich, ohne mit dieser Philosophie prahlen zu wollen. Seine Stellung, die Haltung seines Kopfes war ungezwungen, vernachlässigt sogar, dennoch edel. Sein männlich weiches Organ gehört zu den seltneren, nur zuweilen schien es ihm an Raschheit zu fehlen: das kann aber die Schuld seiner Mitspieler sein.

F. L. W. Meyer.

135. Pius Alexander Wolff — Dresden, 18. April 1822

... „Das Leben ist schön." Man hat diese Worte ... nur zu oft mißverstanden ... Aber es kann, nachdem die Königin seinem Carlos Rat und Unterstützung zugesagt, keinen andern Sinn haben, als: das Leben so geopfert ist schön. Herr Wolff flocht sich in Miene und Stimme, die wir eine Verklärung des Gefühls nennen können, selbst einen Märtyrerkranz. Es war der erste Teil zu dem mit ebenso frommem

Entzücken gesprochenen Worten im fünften Akt: „Ich drücke dich an meine Brust, zum erstenmal mit vollem ganzen Rechte!“ Der ganze letzte Akt vortrefflich ... Die Erzählung mit steigender Eile – die Augenblicke sind ja gezählt – ist ein wahres Testament. Wie geht das bei jedem Zuhörer heim!

Carl August Böttiger.

136. Pius Alexander Wolff — Berlin 1826—28

In der letztgenannten Rolle wollen manche, durch Herrn Beschorts frühere kräftigere und feurigere Darstellung verwöhnt, die Wärme des Jünglings und des Freundes vermissen; wir glauben indes, daß die besonnene Art, wie Wolff diesen Charakter darstellt, der darin mehr den Weltbürger als den Freund vorwalten läßt, sich sehr wohl rechtfertigen läßt und sich mit dem Geiste der Dichtung recht gut verträgt.

M. G. Saphir.

137. Emil Devrient — Berlin, 15. Mai 1846

Gleich das erste Auftreten des Posa konnte uns nicht die volle Illusion des schwärmerischen Helden gewähren. Allerdings soll uns Posa sogleich das Gefühl seiner Geistesüberlegenheit über Don Carlos aufdringen, aber zugleich auch den vollsten, wärmsten Herzschlag eines begeisterten Menschen zeigen. Die Worte, in welche der Dichter das Bild des Posa gleich zusammengedrängt hat: „Es sind die flandrischen Provinzen, die an deinem Halse weinen“, gingen in dem Ton einer gewissen Sentimentalität unter, wie die Erzählung vor der Königin vor der zu großen Absichtlichkeit, mit welcher der Künstler hier die Beziehungen zur Gegenwart heraushob und uns in sehr gedehntem Tempo zumaß, ihre Wirkung einbüßte. Die Parallele ist für die Königin klar genug, der Darsteller darf sie uns nur sehr leise durch

*Emil Devrient*
*als Marquis Posa.*

den Ton herausheben. Die ... Manier der Rezitation reißt uns bisweilen in den Momenten des höchsten Affektes aus der vollen schönen Illusion heraus, in welche uns der Darsteller eben erst versetzt hatte. In der ruhigen Rede, in der kurzen schlagenden Erwiderung, wie in den Stellen, welche die Unruhe der Seele, die Agitation des Gemüts, nicht die eigentliche Kraft der Begeisterung abspiegeln, fanden wir den Künstler größtenteils vortrefflich.

Heinrich Theodor Rötscher.

138. Emil Devrient Dresden, 13. Oktober 1849

Posa gehörte immer zu den vollkommensten Partien des Herrn Emil Devrient, da sich in diesem so idealistischen, als in sich klaren, männlich reifen Charakter der größte Teil der individuellen Künstlereigenschaften des Genannten widerspiegeln. Die stolze, freie Noblesse und graziöse Schönheit der äußeren Erscheinung, die intensive, von innen hervorquellende Gewalt des kosmopolitischen Denkens mit dem aller Größe zuströmenden Begeisterungsgefühl, die Würde und der poetische Klangzauber der Sprache und endlich das der ganzen Welt hochsinnig entgegenschlagende Herz ... – diese geistigen Hauptfarben des Posa sind wohl nie von einem Schauspieler mit so verklärender Kraft und Frische dargestellt worden.

Otto Banck.

139. Ludwig Dessoir

... Hier wirkt er nicht sowohl durch den Zauber der Rede, durch den Strom volltönender Beredsamkeit, sondern durch die Tiefe, mit welcher er den schmerzlichen Widerspruch Posas zwischen seinem Ideal und der noch so unreifen Wirklichkeit zur Angel des ganzen Charakters macht und diesen Schmerz der Seele seinem Grundton zuteilt.

Karl Th. von Küstner.

140. Hermann Hendrichs Berlin, 17. März 1860

Posa wurde von Hendrichs gespielt mit der unter allen falschen Manieren, diese Rolle zu spielen, falschesten. Hier war nicht einmal die begeisterte Idealität, die wesenlose, die man dem Charakter vorzuwerfen pflegt, Hendrichs spielte die Rolle wie ein studierter Deklamator, mit der sichern Salbung eines Philantropiepredigers, der in dieser Eigenschaft die Höfe bereist und gewohnt ist, alle Könige zu harangieren. Es bringt ihn nichts aus der Fassung, er beherrscht jede Situation mit gleich gewichtiger Sicherheit ... Das ist das Hauptinteresse an der Rolle ... daß er unbesonnen, wie er hineinschwindelt, auch unbesonnen zugrunde geht.

Eduard Devrient.

140a. Josef Wagner Wien

... Seinem Posa gereichte das strenge spanische Zeremoniell und das steife Kostüm zu besonderem Vorteil; er spielte ihn in der abgemessenen ritterlichen Haltung, durch welche die Szene mit dem König allein möglich wird. Denn der liberale Posa Schillers ist kein flegelhafter Anarchist, sondern ein sehr genauer Beobachter der äußeren Form: er beugt sein Knie vor dem König, dem er die bittersten Wahrheiten zu sagen entschlossen ist ... Der Erzählung von den zwei edlen Häusern in Mirandola, die er, ohne den Bezug anders als in leisem Mienenspiel zu verraten, sehr lebendig und temperamentvoll vortrug, gab er einen schönen Abschluß, wenn er, auf die unerwartete Herausforderung der Königin („Vielleicht weiß sie es nicht, wieviel Fernando leidet?") einen Augenblick stutzend und sich den Sinn der Frage zurechtlegend, mit schwachem Achselzucken dem persönlichen Bezug auswich: „Mathildens Herz hat niemand noch ergründet", dann aber durch den

*Josef Wagner*
*als Marquis Posa.*

nachgeschickten allgemeinen Satz: „Doch große Seelen dulden still!", den er mit dem ruhigen Kopfschütteln des überzeugten, jede andere Möglichkeit ausschließenden Herzens sprach, der Königin doch zu erkennen gab, daß er sie verstehe.

Die Szene mit dem König begann er ganz zeremoniell und abgemessen, mit der größten Diskretion und Zurückhaltung. Der König selber, durch die eingeworfenen und herausfordernden Fragen, muß ihm die Zunge lösen und ihn immer weiter führen. Feierlich, aber immer noch mit voller Selbstbeherrschung beginnt er dann die Erzählung von seiner Reise durch Brabant und erhebt sich mit prächtig erwogener Steigerung zuletzt in fesselnd fortstürmender Beredsamkeit zu der Bitte um Gedankenfreiheit, die der rhetorische Höhepunkt seiner Leistung war.

Dramatisch am wirksamsten war die Gefangennehmung des Prinzen mit dem verstörten Spiel nach zwei Seiten: gegenüber dem Prinzen auf der einen und den Offizieren auf der anderen Seite, und die beabsichtigte Ermordung der Eboli mit dem erschütternden, wie von oben kommenden Ausruf: „Gott sei gelobt, noch gibts ein andres Mittel!" War hier wahnsinnig spielende Leidenschaft, die alles opfert, um alles zu retten, in den krampfhaft zuckenden Mundwinkeln und in den zitternden Gliedern ergreifend zum Ausdruck gebracht, so ging in der folgenden Szene, wo Posa nach Fassung ringt und mit großartiger, nur Josef Wagner gegebener Feierlichkeit das Vermächtnis seines Lebens in die Hände der Königin wie auf einen heiligen Altar niederlegt, ein stilles Beben durch die ganze Gestalt und durch jeden Ton, bis die mühsam behauptete Haltung endlich in dem zwischen Schmerz und Jubel geteilten Ausruf unterging: „O Königin, das Leben ist doch schön!" Indem er auch dem Schmerz des tollkühnen Selbstaufopferers so einschneidende

Töne zu verleihen verstand, hat Wagner der dichterischen Gestalt an Fleisch und Blut zugesetzt . . .

Jakob Minor.

141. Josef Wagner Wien

Die eigentliche Schillersche Gabillonrolle der Jugendzeit war freilich die Eboli mit ihren sich heranschlängelnden Verführungskünsten. Die Szene, wo Posa sie [Zerline Gabillon] mit dem Dolch bedroht, war einst berühmt, als Josef Wagner, der Schwarzlockige im schwarzen Malteserkostüm, die geschmeidige Gestalt der Prinzessin, in lang nachschleppendem, schwarzem Sammetkleide, wie er sie auf der Flucht einholt, federleicht über den linken Arm warf und den Dolch über ihrem Herzen blitzen ließ. Hart an der Wand, neben der Türe links, gab das eine reine Silhouettenwirkung, schwarz auf weiß, die sich dem Auge für immer einprägte.

Ludwig Hevesi.

142. Emmerich Robert Wien, 6. Februar 1879

Er war ernst, warm, mitteilsam, doch nicht flackernd und deklamatorisch. Ein wenig selbstgefällig, wie mit dem Spiegel in der Hand, trat er allerdings auf. Das verwischte sich aber in der großen Szene mit Philipp, wo ihn der Ernst der Situation faßte. Mit guter künstlerischer Steigerung sprach er seine erste Rede, indem er fast im Konversationston einsetzte und nach und nach das Wort zum wärmsten rhetorischen Pathos emporgipfelte. Das war Herrn Roberts Höhepunkt, von dem er im Verlaufe der Darstellung langsam herabglitt. Gewiß hätte er sich selbst mehr Fülle und Glanz des Organs gewünscht.

Ludwig Speidel.

113. Adalbert Matkowsky Berlin, 12. Dezember 1898

In der großen Überredungsszene dem Könige gegenüber begann er mit ganz leisen Tönen, gleichsam suchend und tastend ... Erst allmählich steigerte sich seine Beredsamkeit zu großen fortreißenden Tönen, in ganz organischem Anschwellen. Man glaubte fast ... den Antrieb aus dem eigenen Busen zu spüren, da er sich für die große Sache seines Lebens zu begeistern beginnt und doch noch vorsichtig in der Meinung, im Charakter des andern umhersondiert, sowie das Zurückströmen von der Persönlichkeit des Königs, auf die er plötzlich, wie er fühlt, einen nachhaltigen ... Eindruck gemacht hat ... In dem Freundschaftsverhältnis zu Carlos brachte Herr Matkowsky das Überlegene, Klügere des älteren Freundes und Beraters vor allem zum Ausdruck. Es war der reife, erfahrene Mann, der in dem schwanken Jüngling für sein eigenstes Geistesleben kaum Verständnis und genügende Anregung findet, der in ihm wesentlich die schöne Seele und den möglichen Vollstrecker seiner Pläne liebt. Psychologisch das Feinste war indessen vielleicht die letzte Szene vor der Königin, da Carlos gefangen gesetzt ist und Posa nun sieht, daß er, um den Freund zu erhalten, sich selber opfern müß. Es gab ein wundersames Zusammenspiel, wie hier die Notwendigkeit, die Unabänderlichkeit eines letzten Entschlusses so herzhaft hervortraten und dennoch die Wehmut ständig hindurchzittert, ein Leben, das noch Großes hoffte, hingeben zu müssen ... Paul Mahn.

114. Alexander Moissi Berlin, 10. November 1909

... Nehmt alles nur in allem – dieser Mensch, dieser Moissi besaß Augenblicke, die eine Kritik fast so verscheuchen, wie das Gedenken sie von F. Schiller verscheucht.

Ja, ich weiß, was ihm fehlt. Das Gardemaß hat er nicht. Er sah bisweilen, im Profil, wie Schiller aus; bisweilen,

von vorn, wie die Gattin Moses Mendelsohns im Wochenbett. Doch meinetwegen darf der Posa ein Marquischen mit zerseeltem Angesicht sein, wenn er so spricht; wenn er so spricht. Es tut wenig, daß man ihm wirklich mitunter Intrigantenstreiche zutraut und Schlangentaten in dieser Rolle – wenn er so spricht.

Und ich weiß, daß mich elenden Kerl an ihm das Lateinische mit fernen Lauten lockt; daß es das Blut bewegt; und daß er die Mignon der deutschen Bühne bleibt.

Alfred Kerr.

## Jungfrau von Orleans

### Johanna

145. Henriette Hendel-Schütz (Meyer) Berlin 1801

... Ich habe nie an Mad. Meyer geglaubt. Ich wußte, daß sie die Johanna nicht war; ich wußte auch, daß man es nicht werden kann; ich wußte, daß dies eine von den Rollen ist, die sich durchaus nicht lernen lassen, wenn die Natur nicht zum voraus gewollt hat, daß man sie in sich aufnehme und dann außer sich darstelle. Und so war es denn auch. Aber die Gerechtigkeit gebietet, anzuerkennen, daß, was nur irgend durch bloßen Fleiß, durch bloßes Studium und durch bloßen Eifer geleistet werden kann, und daß vielleicht noch etwas weniges mehr, als man aus diesen Quellen erwarten sollte, von ihr geleistet worden ist.

Sie hatte die Rolle größtenteils verstanden, welches schon für eine gewöhnliche Schauspielerin ein nicht gewöhnliches Lob ist; sie sprach nur höchst selten falsch, und es gab einige Szenen, wo sie sogar, nach meinen – gewiß nichts weniger als beschränkten – Forderungen, die volle Stärke des Ausdrucks erreichte.

Diese Szenen waren von doppelter Art. Einmal die, wo die inspirierte Heldin dem fühlenden Mädchen Platz macht; und dann die, wo selbst die höhere Begeisterung die Kraft und die Sprache der Leidenschaft annimmt. So hat sie den Monolog im Anfange des vierten Aktes außerordentlich schön gesagt, die Szene mit den Schwestern nach der Krönung ... höchst rührend gespielt, die Szene, als man ihr vor der

Krönung die Fahne in die Hand geben will, vortrefflich ausgeführt. So hat sie, um ein Beispiel der zweiten Klasse zu geben, die Szene im Gefängnis wirklich hinreißend und gewaltig dargestellt.

Aber allenthalben, wo es auf ruhige Hoheit und stille Würde ankam, mithin leider in dem größten Teile des Stückes, ist sie unter dem Ziele und oft tief darunter geblieben. Ein gewisses frostiges und manieriertes Wesen in ihrer Sprache erinnerte einen dann unaufhörlich daran, daß sie keine Johanna war. Die Szenen mit dem Könige, mit Burgund, mit Dunois und alle die, durch welche sie (wie Sie einst trefflich sagten) beweisen soll, daß sie an und für sich nicht unwürdig war, zum Werkzeuge der Gottheit gewählt zu werden, gingen fast ganz verloren. Die göttliche Szene mit Raimond, nachdem die Köhler geflohen sind ... verdarb sie von Anfang bis zu Ende. Sie sprach immer so, als wenn es in der Tat ihr Zweck und wohl gar ihr einziger Zweck wäre, diesen Raimond zu überzeugen, daß sie nicht verhungern würde; da doch offenbar die Reden, die sie mit ihm führt, nur leichte Gestalten sein sollen, die sich auf dem großen dunklen Hintergrunde – ihrer Ahndung des Todes und ihrer erhabenen Ergebung in das Schicksal – bewegen. Selbst die Sterbeszene spielte sie falsch. Sie war zwar freundlich und heiter, aber sie vergaß, groß zu sein. Sie starb wie eine Person, die sich ihrer Unschuld im Leiden, aber nicht wie eine, die sich großer Taten bewußt ist und die den Himmel vor sich offen sieht.

Was, bei dem allem, das Verdienst der Meyern beträchtlich erhöht, und ihre Verantwortlichkeit bei den mißlungenen Szenen einigermaßen vermindert, ist der traurige Umstand, daß ihre sämtlichen Mitschauspieler nicht wert sind, daß die gemeine Sonne, viel weniger, daß die Sonne Ihrer Dichtung sie bescheine. Von einer solchen – ja, ich muß es

sagen – Lotterbubenrotte können Sie sich keine Vorstellung machen . . .

Friedrich von Gentz.

146. Henriette Hendel-Schütz Berlin 1801

Ich gedachte der vielen Darstellungen, die ich von der Johanna gesehen, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten. Die erste Aufführung in Berlin behält bei mir stets den Vorzug. Madame Meyer, nachherige Hendel-Schütz, war die beste Johanna, die ich gesehen, ihr Beten, ihr Kettenzerreißen war vortrefflich; sie zeigte am entschiedensten die Gottberufene, ihre Worte durchschauerten die Seele des Hörers.

K. A. Varnhagen von Ense.

147. Henriette Hendel-Schütz Berlin 1801

Die jetzige Madam Schütz, die sie zuerst uns gab, erlag mit aller ihrer schönen Gestalt, ihrem Talent und ihrer Kunst nur zu oft den beschränkten Mitteln ihrer Stimme, oft einer trägen weinerlichen Gefühlsverschwemmung und fast noch öfter den gesuchten Künstlichkeiten in einzelnen Stellungen, worin sie damals sich zu üben liebte.

Friedrich Schulz.

148. Friederike Unzelmann (Bethmann) Berlin, Juli 1803

Johanna wird nicht besonders gespielt. Diese belobte Manier kann ich nicht überwinden; sie predigt, statt begeistert zu sein, und alles erscheint und ist bei ihr studiert und pedantisch studiert . . .

Noch muß ich nachholen, daß die Krönungsfeierlichkeit in der Johanna einer der interessantesten und imposantesten Aufzüge ist, die ich je, selbst nicht auf den Pariser Theatern, gesehen habe . . .

Wilhelm v. Wolzogen.

149. Sophie Schröder (Amalie Wolff) Dresden, August 1817

Ihre erste Rolle war die Jungfrau von Orleans, und obgleich dieselbe weder dem Alter noch der Gestalt nach für sie paßte, so entzückte sie mich doch durch ihre Rhetorik, Plastik, Mimik und durch ihr hinreißend schönes sonores Organ. Unwillkürlich wurde ich dazu aufgefordert, zwischen ihr und der Wolff, die ich in Weimar diese Rolle hatte spielen sehen, Vergleiche anzustellen. In der Auffassung des Charakters waren beide sehr verschieden. Die Schröder gab ihn begeistert, mit einer ungeheuern Kraft, wobei ihr ihr wunderbar schönes Organ zustatten kam, dessen Stärke sie aber bei den lyrischen Stellen zu beherrschen wußte. Den Monolog im vierten Akt habe ich nur noch in spätern Jahren von Sophie Müller gleich meisterhaft vortragen hören. Die Wolff gab mehr die träumerische Schwärmerin, ihr ziemlich klangloses Organ erlaubte ihr nicht die Kraftstellen zur Geltung zu bringen; dagegen entwickelte sie eine größere Nuancierung, da Schiller ihr Studium selbst geleitet und sie mit allen feinen Schattierungen der Rolle vertraut gemacht hatte. Eduard Genast.

150. Auguste Stich-Crelinger Gastspiel in Hamburg, 1. Mai 1822

Die Rolle scheint für sie gedichtet zu sein, denn Talent und Persönlichkeit vereinen sich hier, um sie glänzend hervorzuheben. Auch hier, namentlich in dem schönen Prologe, erlaubte sich die Künstlerin einige Abweichungen, die sie glaubt verantworten zu können. So zieht sie während Thibauts Rede mit dem Schäferstabe Zeichen in den Sand, statt fast regungslos dazustehen, wie ihr vom Dichter vorgeschrieben ist, und eilt hernach gar zum Madonnenbilde hin, um dort in stummer, aber glühender Andacht zu beten. Statt im ersten Akte vor dem Könige noch als gotterfüllte Seherin aufzutreten, stand sie voll Heldenkraft und Selbstvertrauen

vor uns da und überschaute alles mit ruhiger, bewußtvoller Klarheit und Hoheit.

„Zeitung für die elegante Welt", 1822.

151. Auguste Crelinger Berlin 1841

In Berlin trat damals eine junge Wiener Schauspielerin von viel Talent und herrlicher Erscheinung auf, unter anderm auch als „Jungfrau von Orleans". Sie riß uns Jüngere hin. Am Abend darauf saßen wir bei der Familie Crelinger in ihrem Charlottenburger Landhaus am „Knie" ... Wir sprachen laut unsere Begeisterung über den Wiener Gast aus ... Plötzlich lachte Herr Crelinger vergnügt auf und rief: „Diese Jugend! Das nennt sie eine Jungfrau von Orleans! Auguste, gib ihnen doch mal eine kleine Probe, wie es klingen muß." „Mit der Stickarbeit in der Hand statt Helm und Schwert?" antwortete sie lächelnd. „Das ist für dich ganz einerlei," meinte er, und sie gab nach. Die Hände mit der Stickarbeit lagen im Schoß, sie saß eine Weile schweigend und sinnend: dann begann sie den ersten Monolog ... Die erste Strophe, das „Lebt wohl, ihr Berge" ... klang wie aus zitternder Seele heraus, im Ton der süßesten Wehmut und kindlichen Abschiedsschmerzes. Die Augen suchten die geliebten Gegenstände ihrer harmlos friedlichen Jugendtage. Schon mit der letzten Zeile „Johanna geht, und nimmer kehrt sie wieder!" legte es sich wie ein Schleier über ihre Stimme, die allmählich herabsank. Sie blickte – so empfand man – nicht mehr hinaus, ihr Blick ging in ihr Inneres. Sie sah nicht mehr, was sie hier äußerlich zurückließ ... Als ob die Brust sich ihr zusammenschnüre, klangen die letzten Zeilen dieser Strophe: „So ist des Geistes Ruf an mich ergangen, mich treibt nicht eitles irdisches Verlangen." Mit den letzten Worten schien sie, in der Tiefe erbangend, noch einmal ihr Innerstes zu prüfen; dann aber

nahm ihr Ton, sich aus der Tiefe leise erhebend, allmählich den Klang einer mystischen Offenbarung an, sie hörte die Stimme aus den Zweigen des Baumes: „Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen!“; aber bis an die letzte Strophe heran behielt ihre Stimme, wenn auch unter allmählicher Tonsteigerung, den verschleierten Klang, als spräche sie aus einer Vision heraus. Dann aber mit den ersten Worten der letzten Strophe schien die Vision in die Wirklichkeit herausgetreten: „Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen. Er sendet mir den Helm; er kam von ihm!“ Sie war verwandelt; aus der kindlichen Wehmut, aus dem mystischen Dunkel der Seherin trat plötzlich in strahlendem Sonnenschein die kriegerische Heldin hervor, „von Götterkraft“ berührt. In hellstem Klang tönte die wundervolle Stimme. Man sah sie hingerissen in das Kriegsgewühl . . .

Rochus Freiherr von Liliencron.

152. Julie Rettich Gastspiel in Berlin, 16. Juli 1846

Darin hat Mad. Rettich gewiß das Richtige erfaßt, daß sie uns in der Johanna eine zarte, weibliche Natur, welche nur durch die Kraft der Inspiration über sich erhoben wird und durch die Begeisterung eine bisher ungeahndete Stärke gewinnt, zu zeigen bemüht ist. Wir teilen ferner das Gewicht, welches die Künstlerin auf das in Johannas Seele hervorbrechende Schuldbewußtsein legt, ein Moment, den wir als einen vorzugsweise gelungenen, von wirklich poetischer Wirkung bezeichnen. Gleichwohl müssen wir wieder mit vielem, was uns Mad. Rettich bot, rechten. Die Rolle der Johanna bietet für jemand, der schon geneigt ist, durch die Musik der Rede zu wirken, große Klippen dar. Überall, wo in der Johanna das Deklamatorische vorwaltet, sahen wir auch unsere Künstlerin dem Reiz erliegen, dasselbe für sich geltend zu machen und es von der Wurzel des Charakters und der

Situation abzulösen. Dies gilt namentlich von dem ersten Teil der Rolle im Vorspiel und im ersten Akt. Die Töne, welche unsere Künstlerin anschlug, hatten nicht selten eine völlig sentimentale Farbe und machten uns dadurch den Eindruck einer gewissen Einförmigkeit . . .
Sie gab manchem, was nach unserer Anschauung innerlich zusammengehört und ein und dieselbe Tonschwingung fordert, einen ganz verschiedenen Ton. So läßt Mad. Rettich in den Worten: „Mein ist der Helm und mir gehört er zu", welche für uns der untrennbare Ausdruck innerer Gewißheit sind, ein Zeichen des Himmels für ihre Mission empfangen zu haben, die zweite Hälfte, nämlich die Worte: „und mir gehört er zu", fast gänzlich fallen; sie spricht sie fast lautlos in sich hinein, während sie die Worte: „Mein ist der Helm", mit erhobener Stimme in freudiger Aufregung spricht.

Heinrich Theodor Rötscher.

153. Charlotte Wolter Wien, seit 1863

Von den Heroinenrollen des klassischen Repertoires hat die Jungfrau von Orleans, die sie nur in den sechziger Jahren spielte, nie zu ihren besten gezählt: das Visionäre, die Berufung von oben, das Wunderbare – alles das war nicht ihre Sache, und es blieb nur der Konflikt der sinnlichen Neigung mit dem strengen Gebot und das still duldende Weib übrig, also ein paar ergreifende Monologe und Szenen in den letzten Akten.

Jakob Minor.

154. Clara Ziegler Berlin, 25. Mai 1870

Vom Scheitel zur Sohle eine Heroine, nicht nur äußerlich in dem prächtigen roten, goldgestickten Waffenrock mit dem glänzenden Harnisch und Helm, dem lang nachflatternden schwarzen Haar, sondern auch in ihrer kriegerischen Begeisterung, mit dem „Donnerkeil im Munde". Alles, was

nach dieser Seite hin in theatralischer Weise wirken kann, weiß sie, bei der Überfülle ihrer Mittel, oft verschwenderisch anzuwenden, der romantische Eindruck des Ganzen ist dem nicht unähnlich, den Hermann Hendrichs in ähnlichen Rollen hervorbrachte. Mit dem von Schiller Gewollten ... hat die Darstellung der Künstlerin wenig Gemeinsames. Der Ausdruck des Visionären und Ätherischen ist ihr, trotz des leidenschaftlich bewegten Mienenspiels, versagt. Daß sie die entsprechenden Stellen der Dichtung sanfter flötet, nicht immer ohne die Gefahr des Singens zu vermeiden, kann diesen Mangel nicht ersetzen: im Gegenteil, sie erweckt dadurch nur den Verdacht des Angelernten. Ist es möglich, daß eine von ihrem Gott ergriffene Seherin die „prächtig strömende Loire" im wechselnden Tonfall malt? Daß sie im Ernst vor dem burgundischen Herzog ihre Stimme zum Donner anschwellen läßt, um ihm gleichsam sinnlich zu zeigen, daß sie einen „Donnerkeil im Munde" führt? Die Strophen des Abschiedsmonologs im Vorspiel werden mit aller rhetorischen Kunst, die ihr zu Gebote steht, ausgestattet, mit den buntesten Schnörkeleien und Arabesken geziert und überladen, so daß am Ende das entscheidende Wort, die Beglaubigung der Offenbarung:

„Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm" –

gar nicht zur Geltung kommen konnte; diese Strophen sind indessen in einem gewissen Dämmer, mit heiliger Scheu zu sprechen, Gott redet ja aus den Zweigen des Feenbaums; ein Gemisch von Verzückung, Mystik und Schauer liegt in diesen Versen ... Überall ein Vorwiegen des Rhetorischen und Theatralischen: von den Elementen, welche die Jungfrau in den beiden ersten Akten erfüllen und beseelen, kommt nur der kriegerische Heldenmut zum Durchbruch; die schwärmerische Hingabe an den angestammten König, die

Verklärung fehlen. Erst als bei dem Anblick Lionels ein neues, naturalistisches Motiv, die Liebe, in Johanna ausbricht, wird die Darstellung belebter und ausdrucksvoller ...
Im ganzen: eine durch äußerliche Mittel anziehende Leistung, der die Seele und Tiefe der dichterischen Gestalt fehlen.

Karl Frenzel.

155. Irene Triesch Berlin, 11. Oktober 1910

... Sie schuf eine neue Jungfrau von Orleans ... Ihre Schöpfung ist eine Umbildung der Schillerschen Gestalt, wie etwa in ganz großer Weise die Goethische Iphigenie eine Neuformung der Euripideischen ... ist.
Ist das noch Schiller, was Irene Triesch spielt? ... Nein, das ist gerade nicht mehr Schiller ... Das ist die Kunst, das Theater, das Drama, welches seitdem und nach diesem wurde ... In ihre Jungfrau von Orleans ist das Blut und die Seele auch der Kleist und Grillparzer, der Hebbel und Ibsen hineingeströmt und haben ihre Schriftzüge dort eingeschrieben ... Die Schillersche Gestalt wurde bereichert und vertieft durch alle die Erfahrungen und Errungenschaften, die neuen Sinne, Auffassungen und Lehren der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Doch solchen Gewinnen stehen natürlich auch immer Verluste gegenüber. Wie sich nach der einen Seite hin die Gestalt vertieft und verfeinert hat, so büßte sie auf der anderen Seite ein, an der Schillerwürde, der reinen Idealität, der Klassikergröße.
... Noch ist manches Rohbau geblieben, und die Schillergestalt will noch stärker, noch energischer umgeformt werden. Noch mehr Panzer muß sie ablegen, damit rein und schön das gottentzückte Bauernkind im dürftigsten Wollkleid und mit nackten Füßen noch deutlicher in die Erscheinung tritt ... Aber niemals früher stand so lebendig die Heilige vor uns, die Asketin, die Seherin und Schwärmerin, die fromme

Louise Lateau und Katharina Emmerich von Dülmen – die Macht des Glaubens und der Religion.

Julius Hart.

## Inszenierung

155a. Ifflands Regie Berlin 1801

... Endlich sind sehr viele Menschen durch den äußern Pomp, der mit der Johanna verknüpft ist, angezogen worden. Über diesen muß ich Ihnen doch noch einige Worte sagen. Die Krönungsfeierlichkeit wurde mit großem Glanze ausgeführt, machte jedesmal viel Effekt und würde einen ungeheuren gemacht haben, wenn die Schauspieler nicht durch ihr elendes nüchternes Benehmen immer ein gewisses Gegengewicht gehalten hätten. Sie hätten sehen sollen, wie dieses Geschlecht bei den Donnerschlägen dastand; als wenn es sie gar nichts anginge! – Die Kleidungen der Hauptpersonen waren merkwürdig schön; der König war zum Malen; so etwas sieht man in Deutschland gewiß nur auf dem Berliner Theater; aber was hilft es? – Auch die Musik bei der Krönung und sonst war von Weber sehr glücklich komponiert.

Die Vorwürfe, die Iffland bei der Mißhandlung dieses Meisterstückes am unmittelbarsten treffen, sind folgende:

1. daß er eine sträfliche Nachlässigkeit bei der Besetzung der Rollen bewiesen hat. Schon daß er für sich selbst keine andre als die des Bertrand wählte und sogar diese gleich nach den ersten Vorstellungen abgab, war unverantwortlich ...;

2. daß er eine Menge schmählicher Verstümmelungen teils selbst angeordnet, teils zugelassen hat. Ich mag Ihnen nicht sagen, wie sie von dieser Seite dem Stück mitgespielt haben. Die Rolle des Erzbischofs ist ganz gestrichen; die schönsten Szenen sind auf die Hälfte reduziert, zuweilen mit einer Willkür, für die sich kein Grund erdenken läßt. So hörte

bei der ersten Vorstellung, der ich beiwohnte, die Szene mit Raimond im fünften Akt – werden Sie es glauben? – bei den Worten auf: „Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt". – Der göttliche Schluß fiel weg. Nur weil ich laut über diesen Skandal schrie und Iffland zum Glück eine Art von Furcht vor mir hat, wurde sie – jedoch nach vielen Pourparlers – wieder ergänzt. Und dabei steht auf dem Zettel, die Abkürzungen wären sämtlich von Ihnen angegeben;

3. daß er die Johanna nicht bis auf die Eröffnung des neuen Theaters reserviert hat.

Friedrich von Gentz.

156. Ifflands Regie Berlin 1803

Wenn Schiller seine Jungfrau von Orleans jetzt sehn will, so muß er nach Berlin kommen. Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung dieses Stücks ist mehr als kaiserlich; der vierte Akt desselben ist hier mit mehr denn 800 Personen besetzt und, Musik und alles andere mit inbegriffen, von so eklatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Ekstase davon gerät. Die Kathedrale mit der ganzen Dekoration, welche in einem langen Säulengange besteht, durch den der Zug in die Kirche geht, ist im gotischen Stil.

Karl Friedrich Zelter.

157. Ifflands Regie Berlin 1809

Ich habe noch keine Vorstellung gesehen, wo alles bis auf das Einzelnste herab so in Harmonie zusammenwirkte wie bei dieser ... Selbst die Gesichtszüge der Statisten und Komparsen waren, wenn sie sich gegen die Zuschauer wandten, feierlich geordnet und entsprachen der Wirkung des Ganzen. ... Und Schiller hatte wohl nicht ganz recht, als er auf derselben Stelle, wo ich mit Iffland während der Vor-

stellung . . . saß, diesem bei einer frühern Darstellung dieses Stücks gesagt hatte: „Sie erdrücken mir ja mein Stück mit dem prächtigen Einzug!“ So gehandhabt trug er nur dazu bei, das Ganze großartiger und würdiger hervortreten zu lassen und den Effekt des Ganzen zu erhöhen. Ich verließ die Vorstellung ganz trunken von dem empfangenen Eindruck und wußte mir nun zu erklären, warum ich Iffland viele Tage vorher schon die emsigste Sorgfalt auf jede Kleinigkeit und Einzelheit hatte verwenden sehen. Er selbst ging, die Bischofstäbe etc. anzugeben und zu bestellen und dann den Handwerkern nachzusehen, ordnete und belehrte das Militär etc. bei den Proben. Alles wirkte zu einem schönen Zweck. Heinrich Schmidt.

158. Dresden 26. Januar 1802

Gestern war endlich die längst erwartete erste Vorstellung der Jungfrau von Orleans . . . Die Veränderungen waren zahllos . . . Nur einige Beispiele: Jungfrau erinnerte zu sehr an Jungfrau Maria, daher war der Titel Johanna d'Arc, und anstatt: Gott und die Jungfrau hieß es: Tod den Feinden, Sieg den Franken! – „Vor diesen fränkischen Weichlingen zu fliehn?“ hätte den französischen Gesandten beleidigen können; es hieß also: vor dieser Handvoll Feinde. – Für Gott wurde Himmel, für Teufel: böser Geist gesagt. – Agnes hatte Freundschaft für den König, und in dem zweiten Gebete hieß es anstatt deiner Agnes Liebe: deines Volkes Liebe . . .

Übrigens hatte die Vorstellung einige Vorzüge vor der Leipziger. In den ersten Szenen spielte und sprach die Hartwig besser. Die Schauspieler waren mehr im Vordergrunde und besser gestellt, auch der Baum, unter den die Hartwig sich zuweilen setzte, stand bei der ersten Kulisse. – Der Krönungsmarsch war anständig und feierlich. Es fehlte nicht

an Statisten, und man hatte ansehnliche Soldaten zum Anfange und Schlusse des Zugs. Auch ging er nicht quer übers Theater, wie in Leipzig, sondern kam aus dem Hintergrunde an den Kulissen hervor. – Anstatt des Regenbogens am Schlusse war ein roter Schein am Himmel. – Das brennende Lager war besser wie in Leipzig, doch hatte es noch wenig Täuschendes. – Aber vor der Szene, wo Talbot stirbt, ziehen die fliehenden Engländer noch immer einzeln gravitätisch über das Theater.

Christian Gottfried Körner.

159. Weimar 23. April 1803

Eine schwierige Aufgabe für unsere geringen Mittel war der Krönungszug; um diesen nur einigermaßen anständig herzustellen, mußte die ökonomische Kommission, zu der ich gehörte, in einen sauern Apfel beißen und allerlei Anschaffungen machen. Wollene Sergen, die in hübschen Farben in Vorrat da waren, und schmale Gold- und Silbertressen spielten eine Hauptrolle dabei; pappene Helme und Rüstungen, die mit Gold- und Silberzindel überzogen wurden, schaffte man an. Der Krönungsmantel war aber hauptsächlich der Stein des Anstoßes; dieser enormen Ausgabe widerstrebte Kirms, und da er Chef über alle Vorräte der Hofhaltung war, suchte er zu diesem Zweck eine alte blauseidene Gardine hervor. Dagegen protestierten aber Schiller und Goethe auf das bestimmteste, so daß sich schließlich der gute Kirms fügen und, wenn auch mit verdrießlichem Gesicht, seine Zustimmung zur Anschaffung eines roten Krönungsmantels, versteht sich von unechtem Sammet, geben mußte, der von nun an, wie in frühern Zeiten das Brautkleid einer Großmutter, von König zu König forterbte. Er wurde das einzige kostbare Stück, welches die weimarsche Hoftheatergarderobe aufzuweisen hatte. Um Ersparnisse zu machen, half man sich eben,

so gut man konnte, und das Publikum war damit zufrieden und staunte sogar die Pracht, die man im Krönungszug entwickelte, mit großen Augen an.

Eduard Genast.

160. München 1817

Im Vorbeigehen habe ich noch einer Sache zu erwähnen, welche das Hoftheater betrifft und über die ich anfangs nicht wenig staunte. Die „Jungfrau von Orleans" galt als „Zugstück". Voll Schaugepränges wurde die Tragödie läppischreich ausgestattet. Kunstwidrig machte man den Krönungszug zum flitterblanken Mittelpunkt; auch pflegten sich die Logen ersten Ranges meist nur zu füllen, wenn der beliebte „Zug" bald zu erwarten war.

K. C. von Leonhard.

161. Wien 1820—1822

Altogether, however, the prevailing taste is for show and noise; Schillers Maid of Orleans will always attract a greater audience than his Death of Wallenstein. So little accurate are they even in this their favourite taste, that the grossest violation of costume and sense are frequently committed without being even remarked. In the Maid of Orleans, Dunois takes the place of the king, who stands beside him, for the purpose of essaying whether Johanna will detect the cheat, and thus prove her divine mission. In the Burg Theatre, Dunois seated himself on the throne, uncovered, and in a very ordinary dress; Charles stood by, in bonnet and plume, and robed in the ermine purple. Johanna must have been very silly indeed to have blundered.

John Russell.

162. Düsseldorf 17. Mai 1835

Diese „Jungfrau" ist übrigens noch immer das alte Bataillenpferd. Wir nahmen bei schönstem Maiwetter auf sie 228 Taler ein. Das Stück hatte sich von 6 Uhr abends bis 3/4 auf 11 Uhr geschleppt. Also nahm ich die Pucelle und schnitt hinweg: a) aus dem Vorspiel die langen Erzählungen Bertrands; b) aus dem dritten Akte das langweilige Versöhnungsgequängel zwischen Burgund, dem König und Du Chatel – ferner den schwarzen Ritter; c) aus dem vierten Akte die langweilige Schwesterszene; d) aus dem fünften Akte die Köhler- und Gefangennehmungsszene. Nach diesem Haupt- und Kaiserschnitt wird hoffentlich das heilige Mädchen bei einer Repetition Punkt 10 Uhr unter ihrer Fahne liegen.

Karl Immermann.

## Kabale und Liebe

### a) Ferdinand

163. Jean Baptiſte Baiſon — Hamburg 1836—1846

Ferdinand iſt eine durch und durch energiſche, leidenſchaftliche Natur, ein Feuergeiſt, welcher von jedem Gegenſtand, der ihn entflammt, ſei es nun Ruhm, Ehre oder Macht, mit derſelben ungeſtümen Heftigkeit ergriffen würde, mit welcher er ſich hier der Liebe und nachher der Eiferſucht hingibt... Baiſon hatte ihn in dieſem Sinne aufgefaßt und ſchuf daraus ein unübertreffliches Gebilde. Im fünften Akt verfiel er nicht, nach der gewöhnlichen Art, in Weinen und Klagen, ſondern ſchilderte die Wut des Schmerzes in einem leidenſchaftlichen, zum Tode verletzten Herzen. Da, bei Luiſens Anblick, flackert noch einmal der Glaube an ſie und die Ahnung der verübten Niederträchtigkeit in ihm auf; mit raſender Heftigkeit klammert er ſich daran feſt, welche bei den Worten: „Schriebſt du dieſen Brief?“ ihren Gipfelpunkt erreicht. Baiſons Spiel in dieſer Szene übertrifft jede Beſchreibung und griff tieferſchütternd ans Herz.

Ottilie Aſſing.

164. Joſef Wagner — Wien, Mai 1847

Wagner, den ich ſchon von Leipzig her kannte, brachte zur Rolle des Ferdinand alle Erforderniſſe mit: Jugend, ſchlanke Geſtalt, edles Geſicht und ein ſchönes Organ. Seine Leiſtung hätte man höchſt gelungen nennen können, wäre er nicht in den großen Fehler verfallen, den ich ſchon in Leipzig

an ihm bemerkt. Sobald er nämlich eine Rede geendet hatte, schien er keinen Teil mehr an der Handlung zu nehmen. Aus dem vorher so lebenswarmen Menschen wurde fast eine leblose Statue.

Eduard Genast.

165. Maximilian Ludwig — Berlin, 1. Oktober 1872

Wir erwarteten Don Carlos in glanzledernen Stulpenstiefeln; nicht mehr und nicht weniger. Aber weit gefehlt... Herr Ludwig gibt diese Rolle, soweit unsere Erfahrungen reichen, äußerlich und innerlich vollkommen neu. Äußerlich dadurch, daß er an die Stelle eines gefälligen Phantasiekostüms eine wirkliche Uniform aus dem Zeitalter des „Juchhe, nach Amerika!" treten läßt, innerlich dadurch, daß er von Anfang an, ja in der ersten Szene am erkennbarsten, dreierlei höchst glücklich betont: die sittliche Integrität, die ihm, bei aller Jugend, ein Gefühl der Überlegenheit über den Vater gibt, den Trotzkopf und den Major. Dadurch entsteht ein Etwas, das völlig abweicht von dem, was wir bisher unter dem Namen Ferdinand von Walter von der Bühne her zu uns sprechen hörten; das Sentimentale, Phrasenhafte, Unwahre kommt in Wegfall und eine Gestalt wird geboren, die Leben und historisches Gepräge hat und vor allem – uns interessiert. Was von Tirade noch bleibt, bleiben muß, weil es mal da ist, nimmt man willfähriger mit in den Kauf und läßt es sich gefallen, das „mit seinem ganzen Stolze umgürtete Albion" von einem „deutschen Jüngling" verachtet zu sehen. Der deutsche Jüngling hatte immer eine moralische Mission.

Theodor Fontane.

166. Adalbert Matkowsky — Berlin, 20. Juni 1889

... Dabei weiß er, was sich mir wieder aufdrängte, seinem Ferdinand ein von andern Darstellern unterscheidendes Merk-

mal zu geben: er betont von Anfang an den Trotzkopf und zeigt weniger den schwärmerischen Jüngling, als besonders auch dem Vater gegenüber den superioren Charakter. Er gibt den Ferdinand reifer und männlicher, als wir ihn zu sehen gewohnt sind; vielleicht keine ganz richtige Auffassung, aber eine interessante. Das Bild gewinnt.

Theodor Fontane.

* * *

b) Wurm

167. Ferdinand Ochsenheimer

Er soll der Erfinder des seitdem typisch gewordenen Spieles beim Diktieren des Briefes gewesen sein: des Aufziehens der Uhr, Abfaserns des Rockes, des nachlässigen Drehens des Stockes usw. Eduard Devrient.

168. Karl Laroche Wien, Mai 1847

... Laroche gab den Wurm, soweit die Intention des Dichters es zuließ, menschlich. Er verschmähte alle die Faxen, die so manche Darsteller dieser Rolle anbringen, indem sie womöglich vor dem moralischen Auge des Publikums mit zwei Pferdefüßen und doppelter Hahnenfeder erscheinen. Seine Haltung dem Präsidenten gegenüber war voll Unterwürfigkeit, ohne in widerliche und gemeine Kriecherei auszuarten, während er im Millerschen Hause eine vornehme Protektormiene annahm. Mit einem Worte, seine Leistung war vortrefflich ... Eduard Genast.

169. Theodor Döring

... Er ist zur Darstellung intriganter Charakterrollen wie geschaffen, und der beste Beleg hierfür ist sein meisterhafter Wurm (Kabale und Liebe). Dieser „hartgesottene Sünder" wird von ihm mit einer Einfachheit und Wahrheit verkörpert,

*Ferdinand Ochsenheimer*
*als Wurm.*

die schwerlich zu übertreffen sein dürfte. Echt plebejisch, eingefleischter Bureaukrat, etwas pedantisch, unterwürfig gegen seinen Vorgesetzten, eisigkalt und schneidig in der berühmten Diktierszene, weiß er ein einheitliches Bild heraufzubannen, dessen überzeugender Wahrheit man sich nicht erwehren kann.

Otto Franz Gensichen.

170. Richard Kahle Berlin, 23. Mai 1878

Er gab . . . den Sekretär von Anfang an als die dominierende Kraft, die nicht nur, wenn man den Ausdruck verzeihen will, „den Präsidenten in der Tasche hat", sondern ihm dies auch zeigt. Und dies scheint mir zu viel. Wurm ist eine jener bevorzugten Naturen, die Kriechen und Drücken, Servilismus und Tyrannei glücklich in sich vereinigen. Alles je nachdem. Er trat aber, gleich in der ersten Szene mit dem Präsidenten, diesem völlig unservil gegenüber, etwa mit Manieren, wie sich ein Provinzialwucherer einem tiefverschuldeten, nur noch von Wechsels Gnaden lebenden Rittergutsbesitzer nähert. Das gibt ein sehr charakteristisches Bild und ist natürlich von seinem ausgezeichneten Darsteller bis in die kleinsten Züge hinein gewollt; ich möchte aber doch anheimgeben, ob das so Gewollte auch das richtig Gewollte ist. Gewiß hat die Gestalt von Anfang an etwas Herbes, aber er darf darüber die Sekretärgeschmeidigkeit nicht verlieren.

Theodor Fontane.

171. Friedrich Mitterwurzer Wien 1876

Ich weiß nur, daß er eine sehr häßliche Maske hatte und sich langsam und schleichend bewegte; man mußte wirklich an einen großen, ekelhaften Wurm denken, wenn er zur Türe hereinkam . . .

Nur in der Szene, wo Wurm von dem Präsidenten die Vollmacht erhält, den gegen Miller geschmiedeten Anschlag aus-

zuführen, mochte es der aufmerksame Beobachter einen Augenblick sich regen sehen: er verbeugt sich submissest vor dem Präsidenten und geht ruhig zur Tür; wie er diese aber öffnen will, sehen wir, daß seine Hand zittert, er verfehlt beim ersten Zugreifen die Klinke; zugleich ertappen wir sein sonst kaltes und totes Auge auf einem blitzartigen Aufleuchten, das eine ganze Hölle von Bosheit verrät ... Daß er endlich am Schluß, wo der Präsident ihm die Schuld an allem zuwälzen will, das gräßliche Auflachen, das Schiller hier vorschreibt, sehr gut trifft, brauche ich wohl nicht zu sagen; es war zugleich der einzige Moment, wo dieser Wurm in die vordere Reihe der Darsteller trat, sonst glitt er nur immer gleichsam im Hintergrund leise, unhörbar, schlangenhaft auf und ab.

Eugen Guglia.

* * *

172. Wiener Aufführung 1814

Musikus: Siegfried Gotthelf Koch. Präsident (Vizedom): Karl Schwarz. Lady Milford: Dlle. Lefèvre. Wurm: Ferdinand Ochsenheimer. Ferdinand: Josef Koberwein. Luise: Sophie Koberwein.

Ich kann Ihnen, verehrter Freund, über die Darstellung dieses Trauerspiels keine vollkommene Rezension schreiben, denn in der Mitte des dritten Akts konnte ich es nicht mehr im Theater aushalten und ging lieber einen weiten, beschwerlichen Weg durch das Tauwetter, als daß ich meine Seele mannigfaltig mißhandeln ließ. Dieses Trauerspiel gehört in die Periode Schillers, in welcher er noch mit sich selbst kämpfte; es ist die Arbeit eines jungen Gefühlshelden, der Pegasus, statt mit goldnem Hufe den kastalischen Quell aus grüner Erde hervorzuschlagen, beträgt sich wie ein arabisches Roß, das, sich die strotzenden Adern zu erleichtern, sie aufbeißt, und wir erhalten daher oft etwas Pferdeblut, zwar von edelster Abkunft, aber es ist doch nur Pferdeblut.

In den Räubern riß er sich vom gemeinen Leben los, im Fiesko ergab er sich mit Studentenwut der Geschichte, in Kabale und Liebe fing ihn seine Zeit und sein Vaterland mit Kabale und Liebe ein. Im Don Carlos ward er schön und wendete sich auf dem einzig möglichen Weg von der Wahrheit des wirklichen schönen Lebens zu einer sogenannten höheren Wahrheit eines schönen Kunstlebens; nachher tritt er in das strenge, reine, höhere historische Leben im Wallenstein, in der Johanna d'Arc zur zweiten schönen Jugend und hat in der Braut von Messina seinen Gipfel erreicht. Der Don Carlos ist sein Wendepunkt. In den ersten drei Schauspielen ist die Fabel unendlich schöner als seine Sprache, welche häufig unnatürlich, geschwollen, bombastisch, manchmal beinah lächerlich, oft recht gesucht ganz ohne allen Puls und übermäßig vollblütig ist. Im Carlos ist die Fabel schön wie die Sprache. In den drei letzten aber ist die Sprache noch schöner als die Fabel, und er steht über dem Leben. In dem Leben selbst hat er nie gestanden; denn als er merkte, wie schön das Leben sei, war er kein Jüngling mehr, drum ergab er sich der Betrachtung und Reflexion. Er hat herrlich gebaut, wunderbar getönt, herrlich gebildet, reizend gemalt, aber nie geboren, nie erschaffen; er war mehr ein Künstler als ein Dichter, mehr ein Held als ein Gott in der Kunst; denn er war ein Mensch, der glaubte, man müsse mehr sein als ein Mensch in der Kunst, um ein Gott zu werden. –

Das Schicksal, welches in Kabale und Liebe zwei junge Herzen zertritt, ist meiner Empfindung ganz widrig, ja beinah ekelhaft; denn es ist ein Wurm. Der Vater, ganz auf diese Art, ist nicht tragisch, sondern empörend; es ist dieses mehr eine garstige Geschichte als eine tragische. Wir sehen eine Regierung in den Händen der elendesten Bösewichter, die nicht einmal irgendeine politische Tiefe haben; eine

Mätresse muß eine Engländerin sein, um ihr wenigstens einen gewissen einmal angenommenen Nationalseelenadel beizubringen. Die Engländer können es uns nie bezahlen, was wir in Romanen und Schauspielen für sie getan. Das hinreichend tragische Motiv der Mesallianz ist sehr niedrig benutzt. Die ganze Geschichte würde tragisch sein, wäre der Präsident kein Schurke, sondern ein ruhiger, kalter Staatsmann, der die Würde des Adels fühlt. Eine Person wie Wurm macht jede Tragödie verdächtig. In der zerschmetternden Gewalt des Schicksals liegt eine heilige Notwendigkeit, die den Untergang des Liebenswürdigen beruhigt und verschönt; aber wenn ein Bösewicht so ein Unheil anstiftet, so ist es ekelhaft und zerreißend. Man könnte mir einwenden, Jago im Othello sei doch auch der Bösewicht, der alles zertrümmere; aber wer sich dieser Waffe gegen mich bedient, versteht den Othello nicht.

Der Übergang des Tags in die Nacht hat immer etwas Tragisches, und im Abendrot steht die Betrachtung sinnend, bis die Sterne der Nacht sie befreien und stärken. Übrigens gestehe ich ein, daß Jago mir immer im Othello bloß eine sehr bedeutende Nebensache, bloß ein Gelegenheitsmacher für Othellos schwarzen Humor war. Dieser Mensch war für Shakespeare ein bequemes Mittel; ich hätte aber nichts dagegen, hätte er ein anderes gebraucht, denn daß Othello seine Gattin auch ohne das hätte ermorden müssen, fühle ich tief. Er hätte nur vielleicht länger dazu gebraucht als einen Theaterabend.

Die Folge der verschiedenen Dramen auf Deutschlands Bühnen, das heißt: die innere Geschichte der Stoffe, welche unsre Theaterdichter bearbeitet haben, könnte ein sehr interessantes Schema für die Geschichte der Entwicklung unsres historischen Gefühls werden. Schillers Helden ringen beständig nach Freiheit. Anfangs nach Freiheit von widrigen

Verhältnissen, nachher nach politischer Freiheit, während Iffland alles in häusliche Zufriedenheit hineintrösten will, und Kotzebue die sorgende und langweilte Welt zerstreut und amüsiert. Iffland dichtete beschränkend, Kotzebue zerstreuend, Schiller befreiend und erweckend. Iffland ist der Philister oder Bürger, Kotzebue der galante, leichte Pflastertreter und Indentaghineinleber, Schiller ist der Prophet, der Historiker, der Philosoph, der Herold besserer Zeit. Während allen diesen Träumen hat das Schicksal sich selbst aufgemacht und hat dem Hofrate, Sekretär und Jägerburschen Ifflands den Stuhl vor die Türe gesetzt und dem Wildfänger Kotzebues die Flinte gegeben, Schillers Reuterlied aber tönt durch die ganze Welt. – Was unsre Bühne in der Zukunft darbieten wird, weiß ich noch nicht. Ich stehe mit Erwartung an diesem Barometer. Die sogenannten patriotischen Schauspiele waren bis jetzt nicht aus der tieferen Kunstquelle: nur Ifflande und Kotzebue mit Landwehr und Landsturm, oder verdünnte und verdummte Schiller mit marschierendem Militär und sprengenden Kosaken. Aber wahrlich, wahrlich, ich sage euch, in zehn Jahren werden wir andere Schauspiele auf dem Theater haben, Schiller wird von diesen allein bleiben, die Kotzebue teils im Krieg, die Ifflande aber im Bette aussterben.

Durch die Unnatur in der Sprache in Kabale und Liebe, welche in der Bemühung, eine starke, großartige zu sein, nur eine brockenvolle, großtuende ist, wird eine gute Aufführung dieses Stücks sehr erschwert. Eine gute Aufführung aber nenne ich eine solche, in welcher alle Schauspieler in gleichem Grad wahr, deutlich, bestimmt und scharf spielen. In einer guten Aufführung kann keinem einzelnen Schauspieler geklatscht werden, sondern nur der ganzen Darstellung am Schlusse; denn die einzelnen Personen sollen nicht dargestellt werden, sondern die ganze Handlung. Ist eine Bühne

gut, so gibt sie das Bild, das sie nicht in seiner vollen Farbe darstellen kann, in einem reinen Umrisse. Dazu aber gehört Einheit, Gleichheit der Bildung, gleich guter Wille, gleiche Bescheidenheit, oder Unterordnung unter ein einziges überwiegendes Gesetz. So etwas aber ist nicht auf unsrer Bühne zu denken, und ist ein Schauspieler da, der das Seinige tut und es zu tun vermag, so befindet er sich unter den andern wie Robinson auf der Affeninsel. Jedes Schauspiel, das man sieht, stellt ein Bild dar, das in tausenderlei Manieren ausgeführt ist. Der eine malt im edlen Stil, der andre schmiert, der dritte hebt sich im Basrelief hervor, der vierte arbeitet in Mosaik, der fünfte schattiert mit gehackten Haaren, der sechste wählt Fresko, der siebente mit Federn, der achte macht getriebene Arbeit, der neunte malt gar nicht, er singt, ein andrer quiekt, ein andrer quakt usw., wie soll da das Bild des Dichters herauskommen?

Die neuste deutsche Bühne ist die Sprachverwirrung beim babylonischen Turmbau. Unter den Schauspielen, die ich hier aufführen sah, war der „Ring" das Bestdargestellte! Auch die „Schuld" war ziemlich in einer Manier, doch wurde sie bei ihrer ersten Erscheinung besser aufgeführt. In dieser betrübten Verschiedenheit darzustellen tritt aber nirgends so grell hervor als in Schauspielen, wo die Sprache selbst sich so bemüht, genial und reich und groß zu sein als in Kabale und Liebe. Die Fabel ist verständlich, die Situationen nicht fremd; nur ergreift jeder die schönen Sachen, die er zu sagen hat, auf seine Manier und will sich auf seine Art hervortun. Aber wer sich hervortut, der tut sich aus dem Stück heraus und spielt gar nicht mit. Jedes Schauspiel ist wie eine Musik auf Noten geschrieben; die Musik aber wird elend, wenn jeder aus einer andern Tonart spielt, und einige Forte sind, wenn der andre Piano ist. Der höchste Beweis, wieviel weiter die Musik als die

Schauspielkunst ist, geht daraus hervor, daß alle Musiker dirigiert werden, die Schauspieler aber alle ad libitum spielen. Man hat mir oft gesagt, einen Ball mit verstopften Ohren anzusehen, sei etwas ganz Tolles; ich muß gestehen, manches Schauspiel mit offnen Ohren und Augen anzusehen, ist noch viel ärger. –

Der Musikus Miller [Siegfried Koch] ward ganz meisterhaft gespielt. Er war ganz wahr, er war so, wie alles auf der Bühne sein müßte; nichts dürfte weniger gut gespielt werden, dann hätten wir eine Bühne. Man darf nur jemals einsehen lernen, was einen solchen Künstler zu einem großen machte, man darf nur je das Rechte recht verstehen und lieben, so wird das Falsche und Affektierte, ja oft Unsinnige und ganz Widerwärtige nicht mehr auf der Bühne geduldet werden. Die Lady Milford [Dlle. Lefèvre] hatte eine sehr große Annäherung an künstlerische Vortrefflichkeit; es lag ungemein viel Studium der besten Art, viel Verstand und Besonnenheit in dieser Darstellung, und wäre die Rolle auch nicht ganz vollendet, so ist sie doch so tief gefühlt, verstanden und künstlerisch mit Fleiß und Ernst behandelt, daß es einem wohl wird, einmal ein richtiges darstellendes Bemühen der besten Art zu sehen, da man gewöhnt ist, sonst von den jetzigen Schauspielern Deutschlands mit allerlei Minauderien und Windbeuteleien der Stimme abgespeist zu werden. Es ist eine ungemein große Sache um einen guten Schauspieler, drum hat man diese Kunst auch auf Erden unterstützt wie keine, drum ist man schonend und liebend und ermunternd. – Das Kammermädchen der Lady Milford störte auf keine Art und war in recht angenehmem Maß und Ziel. Der Präsident (Vizedom) [Karl Schwarz] war gut, nur nicht vornehm genug; Wurm [Ferd. Ochsenheimer] war, wenn ein dergleichen Wurm möglich ist, in bekannter Ordnung usw.

Clemens Brentano.

# Maria Stuart

## a) Maria

173. Erste Aufführung (Friederike Vohs) Weimar, 14. Juni 1800

Im ganzen war die Wirkung auf das Publikum eine ganz außerordentliche. Nur bei zwei Szenen wurde der Enthusiasmus durch ein besorgtes, ängstliches Gefühl unterbrochen. Erstens nämlich in der Szene des dritten Aktes, wo der Mortimer Maria im Garten findet und sie nun mit den Ausbrüchen seines Liebeswahnsinns bestürmt. Diese Szene war bei der allerersten Darstellung des Stücks noch weit mehr ausgeführt und wirklich auf eine so gewagte, übergreifende Weise, daß sie auf der höchsten Spitze stand. Es kam noch dazu, daß die Szene von Mann und Frau, Herrn und Madame Vohs, dargestellt, und Vohs, der übrigens ein überaus trefflicher Mortimer, so wie sie die schönste Maria Stuart war, wohl dadurch noch verführt wurde, weniger ängstlich die schicklichen Schranken zu beobachten; denn er hielt Maria fortwährend in engster Umschlingung und zog sie nach den Kulissen hin – kurz, eine bis zur Angst gesteigerte Aufregung teilte sich allen Zuschauern mit, und die Szene wurde dann auch bei den folgenden Vorstellungen sehr gemildert.

Dasselbe trat ein in der Abendmahlszene, als Brot und Kelch wirklich gereicht wurden; denn man muß bedenken, daß bei dieser ersten Darstellung das Publikum, noch durch keine Mitteilung darüber vorbereitet, um so mehr davon überrascht werden mußte. Die Wirkung war eine einzige; nie

mehr habe ich eine ähnliche bei irgendeiner Darstellung überhaupt wahrgenommen. Heinrich Schmidt.

174. Friederike Unzelmann-Bethmann Weimar, September 1801

Die Unzelmann spielt diese Rolle mit Zartheit und großem Verstand; ihre Deklamation ist schön und sinnvoll; aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil wünschen. Das Vorurteil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston, und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Mund; das ist Ifflands Schule, und es mag in Berlin allgemeiner Ton sein. Da, wo die Natur grazios und edel ist, wie bei Madame Unzelmann, mag man sichs gerne gefallen lassen; aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau von Orleans gesehen haben.

Schiller.

175. Friederike Unzelmann-Bethmann Weimar, September 1801

Madame Bethmann, damals Unzelmann, spielte unter ihren Gastrollen in Weimar auch die Maria. Hier vermißte man niemals jene die hohen Vorrechte der königlichen Würde nie vergessende Fürstin, und auch die schwärmerische, liebevolle Frau war nicht vernachlässigt ... Sie sprach jene berühmte ... Stelle (Anfang des dritten Aktes) keineswegs weinerlich, sondern mit Begeisterung, aber nicht mit der einer dichterischen Seele; ihre Begeisterung war vielmehr nur angebildet, viel zu fein und künstlich, um reiner, wahrer Aufschwung der Einbildungskraft zu sein. Ihr zu modischer Anzug verdarb dabei auch manches und gab durch die glacierten Handschuhe, die steif vom Ellbogen abstanden, den Bewegungen der Arme etwas Ungraziöses. Den fünften Akt spielte sie, auch was die Treue

und Pracht des Kostüms anbelangt, untadelhaft; nur in der Stelle, wo sie ihr Herz nach Frankreich zu senden befiehlt, klang das: „Ach, es war immer dort" im Tone des Lustspiels. Caecilie. (Amalie von Voigt.)

176. Friederike Unzelmann-Bethmann

Gastspiel in Braunschweig, Sommer 1807

. . . Es ist eine nicht leichte Aufgabe für die Künstlerin, die Vergangenheit der Maria mit ihrer Gegenwart in Harmonie zu bringen; dennoch gelang ihr dies gerade am vorzüglichsten. Es war zwar die gefangene, büßende Maria . . . aber es war doch zugleich auch noch eine Erinnerung an die Tage der Lust und an jene Maria übriggeblieben, die einst durch ihre Schönheit alle Männerherzen bezauberte, und die Künstlerin deutete dieses besonders durch ihre tiefe Trauer über diese zerstörte Schönheit an, da, wo sie in der Unterredung mit Elisabeth mit bebender, vor Schmerz gebrochener Stimme die Worte ausspricht:

„Ihr habt das Äußerste an mir
Getan, habt mich zerstört in meiner Blüte",

und gerade diesem Vorwurfe, vor allen übrigen, die tiefste Bedeutung im Ausdrucke gibt. Doch außer dieser Erinnerung an die Vergangenheit durfte keine Spur von ihr in der Gegenwart mehr vorkommen, und selbst ihre neue Liebe zu Leicester mußte nur da erst sichtbar hervortreten, wo sie diese letzte Schwachheit bereits besiegt hat.

Diese Reinheit in der Darstellung war denn auch dasjenige, wodurch die Künstlerin ihren höhern Beruf bewährte, und wodurch der Charakter die Glorie einer überirdischen Verklärung erhielt. Vielleicht war es auf Rechnung dieser wohlbedachten Absicht zu schreiben, daß ihre Szene mit Mortimer im dritten Akte zu kalt und zwecklos ausfiel . . .

Der einzige begründete Tadel betrifft ... den lyrischen Eingang ebendieses Aktes .... Eine zu unstete Beweglichkeit in der Haltung schadete gleich anfangs, so wie späterhin mehrere in der Tat prosaische Andeutungen noch mehr den Zweck verfehlten. Zu den letzteren rechne ich besonders, daß die Künstlerin alle diese Reden, die in einem innern Taumel gesprochen werden müssen, zu sehr an ihre Begleiterin richtete, wodurch sie mehr in den bloß erzählenden Ton übergingen; ferner die zu sinnlichen Hindeutungen mit dem Finger auf die „fernen Nebelberge" ... zu welchen Andeutungen der erhobene Blick allein hinlänglich gewesen wäre.

Diesen Schatten in dem Gemälde überstrahlte indes der fünfte Akt, der ein Meisterstück in der Darstellung genannt zu werden verdient ... Es war die verklärte Maria selbst, vor der sich ihr Kerker auftut, und die, ein schöner Engel, die Erde hinter sich zurückläßt. Im königlichen Diadem erscheint sie glänzend und hehr, die gefaltenen Hände halten ein Kruzifix, und eine hohe Ruhe verbreitet sich von ihr, als dem Mittelpunkte, über das ganze Gemälde. Kein irdischer Geliebter ist ihr mehr übrig, und nichts hat sie mehr als ihren Glauben und ihren Himmel. ...

August Klingemann.

177. Auguste Crelinger-Stich Hannover, März 1824

Ich habe ... der Künstlerin Glut des Gefühls und ein volles Maß von Leidenschaft nach Gebühr zugestanden, daß es ihr aber an dem Aufschwunge höherer Phantasie gebreche, ergab sich aus der Gleichmütigkeit, ja ich möchte sagen: prosaischen Apathie, mit welcher sie Mortimers Schilderung von Rom, den Wundern seiner Kunst und der ihre ganze Seele durchglühenden heiligen Religion zuhörte.... Leider war in dem stummen Spiele der Madame

Stich von dieser innern, höhern Poesie so gut wie nichts vorhanden, und ihr Ausdruck erhob sich nicht über den einer gewöhnlichen, mechanischen Katholikin, welche der Messe beiwohnt, weil es so Herkommens ist. . . .

Im dritten Akte . . . wies sich Madame Stich . . . ganz in ihrer persönlichen Kraft und lyrischen Fülle aus und leistete in der Szene mit der Elisabeth sehr Vorzügliches. Auch die mimische Behandlung ihres innern Kampfes, bevor sie sich vor der verhaßten Nebenbuhlerin niederwirft, war meisterhaft zu nennen; schade nur, daß sie nicht zu rechter Zeit wieder aufzustehen wußte und sich überlange auf dem Boden umherwand, was ganz gegen den Charakter dieser königlichen Frau . . . verstößt. . . . Weil nun Madame Stich diesen Moment und die Bedeutung desselben ganz übersehen hatte, so kniete sie die weitere Szene entlang, immer fort und fort, und ließ sich zuletzt, als es ihr denn doch zu schwer wurde, ohne irgendein eingreifendes, wesentlicheres Motiv, mechanisch von der herbeigewinkten Dame Kennedy wieder aufrichten. . . . Hat man doch selbst ihren Ausruf bei dem ersten Anblicke der Elisabeth: „O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!" als ein Nonplusultra öffentlich bekanntgemacht, bei dem das ganze Berliner Theater von dem allgemeinen Beifalle erbebt haben solle. Ich erwartete demgemäß, hier ein recht tiefes, in die Brust zurückgedrängtes Grauen, gleichsam wie vor dem Anblicke einer Gorgo, von der Darstellerin ausgedrückt zu finden, vernahm aber nichts als ein ihr eigentümliches gellend scharfes Aufkreischen, welches die Franzosen in leidenschaftlichen Momenten durch: fendre l'oreille (statt le cœur) bezeichnen. –

August Klingemann.

178. Auguste Lauber-Versing Düsseldorf, März 1835

.. An Maria Stuart gefiel mir besonders, daß sie nicht allzusehr von der Versing ins Weinerliche gezogen ward, sondern edler Haltung blieb. ... Die Schimpfszene ging wie'n Donnerwetter. ...

Da fällt mir noch eins ein: trefflich war es, als die Versing zum Letzten abging und die Hand lang dem Leicester auf die Brust nicht drückte, sondern lose legte. Ich wollte nur, sie hätte ihn bis zum letzten Wort, von ihr an ihn, darunter zappeln lassen. Wie ich die weißen Handschuh dem Höfling über der Brust sah, war mirs, als sähe ich fünf Leichensteine einen Sarg in die Erde drücken. Habeat sibi.

Christian Dietrich Grabbe.

179. Marie Seebach Berlin, 4. April 1867

Ihrer ganzen Natur nach gab Marie Seebach der duldenden, gebrochenen, schwermütigen Fürstin den Vorzug und suchte zuerst und zuletzt das Mitgefühl des Zuschauers für die gefangene und verratene Märtyrerin zu erwecken. Dies gelang ihr mit dem Wohlklang und dem sich einschmeichelnden Reiz ihrer Sprache, in ihrer edlen, plastischen Haltung im hohen Grade. Das Grundmotiv der Rolle schien für sie in dem Worte zu liegen: „Ich bin nur noch der Schatten der Maria." Selbst der jubelnde Ausbruch der Freude, als Maria im Anfang des dritten Aktes den Park von Fotheringhay-Schloß betritt, hatte eine elegische Färbung. Dadurch erhielt der mächtige Ausbruch der Leidenschaft Marias im Ausgang ihres Wortwechsels mit der Elisabeth etwas Unvermitteltes und Überraschendes; daß hier die Künstlerin ein edles Maß und bei aller Heftigkeit königliche Würde zu bewahren wußte, zeugt von der Überlegenheit ihres künstlerischen Verstandes. Im ersten Akte dagegen erschien mir

dieſe Maria Stuart zu matt und zu gebrochen. So aber hat ſich der Dichter die Königin nicht gedacht . . .
Der bürgerliche Ton, der zuweilen in der Unterredung mit Burleigh anklang, gehört nicht hierher, Maria Stuart ſpricht immer königlich . . .
Den reinſten und rührendſten Eindruck empfing ich von dem letzten Akte; in ihm war die Haltung und die Rede der Künſtlerin eine gleich tadelloſe und klaſſiſche.

Karl Frenzel.

180. Charlotte Wolter Wien, ſeit 1862

. . . Dagegen kam in der Maria Stuart nach des Dichters ausgeſprochener, aber vielleicht nicht ſtark genug ausgedrückter Abſicht das ſinnlich eitle Weib deutlich zur Erſcheinung. Die Szene mit der Eliſabeth ließ den ganzen Umfang ihres Talentes überblicken, von den weichſten und innigſten Lauten in der demütigen Bitte bis zu den ſtärkſten tragiſchen bei dem plötzlichen Emporſchnellen. Aber auch der Schlußſzene verſtand ſie eine rührende, elegiſche Färbung zu geben, ohne in ſentimentaler Weinerlichkeit unterzugehen.

Jakob Minor.

181. Charlotte Wolter Wien, ſeit 1862

Ihre Maria war im Leben mehr Königin als Chriſtin. Wo die Riſtori die entheiligte Kirche apotheoſierte, gab die Wolter hier wie immer der Königin von Genies Gnaden das Recht der Legitimität: Maria iſt für den Thron geboren, und Eliſabeth iſt ein Baſtard des Talents.
Königin iſt ſie, und als eine Königin will Maria ſterben. Sanft, aber auch herablaſſend ſpricht ſie die letzten Worte zu ihren Damen, ſelbſt ihre Gebete werden als die einer Gottgeſalbten empfunden, die Gottvater am nächſten ſteht. Hier iſt mehr Hoheit als Ergebung.

Aber plötzlich erschüttert diese Königin in den unwillkürlichen Schauern der Todesangst, die ihre Worte unterbrechen, und sie klammert sich an ihre Damen – die Lebenden um sie, die sterben soll, während der leere Blick verrät, daß der Todesschrecken in ihrem Auge lauert.

Hermann Bang.

* * *

## b) Elisabeth

182. Karoline Jagemann Weimar, 14. Juni 1800 (Erste Aufführung)

Demoiselle Jagemann feierte ihren Triumph als Elisabeth. Kein Augenblick, wo sie nicht Königin gewesen wäre. Der Zuschauer konnte nicht an ihrer Heuchelei zweifeln, und doch artete diese nicht in Kleinlichkeit oder Gemeinheit aus; es schien nur Notwendigkeit, nicht niedrige Gesinnung. Sie gab sie mit dem ganzen Stolze, eine große Königin zu sein, den der Dichter vielleicht zu sehr der Schauspielerin überließ und zu wenig in die Worte der Rolle legte. Madame Wolff, welche die Elisabeth nach ihr spielte, hat sie darin nicht erreicht, ob sie gleich die höhere, schlanke Gestalt vor ihr voraus, statt daß jene den großen Vorteil des sonoren Organs hatte. In der Szene im Staatsrat benahm sich Madame Wolff nicht als Monarchin, die es gewohnt ist, auf Thronen zu sitzen; es fehlte ihr an Sicherheit, sie prahlte sogar ein wenig. Madame Schröder mochte die Jagemann als Elisabeth vielleicht erreichen, übertreffen gewiß nicht.

Las man in den rundlichen, zarten Gesichtsformen ... der Maria freundliches Wohlwollen .... so sprachen dagegen die scharf gezeichneten Züge, das regelmäßige, antike Profil, die geistvollen, großen Augen vom schönsten Blau der Elisabeth Hoheit und kalte Strenge aufs würdigste aus. Auf eine ganz eigene, selbst Schillern überraschende Weise miß-

lang die viel besprochene Zankszene der beiden Königinnen, indem Maria als die gedemütigte, Elisabeth als die triumphierende erschien. Caecilie. (Amalie v. Voigt.)

183. Sophie Schröder Wien, 17. September 1819

Um nicht im Irrtum über eine berühmte Künstlerin von hinnen zu gehn, habe ich soeben Madame Schröder als Elisabeth gesehen. Kannst Du Dir nun diese Königin als eine Frau vorstellen, die sich alle Augenblicke zurecht heben muß, den Kopf nicht festhalten kann, ohne Augensprache, ohne sinnige Gradation und ohne geschickte Arme, so hast Du Madame Schröder. Im Zustande der Ruhe zerrt und in der Leidenschaft poltert sie, und nun bin ich mit ihr auf immer fertig; denn jünger wird sie nicht werden, und wachsen wird sie auch nicht mehr. Maria Stuart ward als Gastrolle von Madame Klingemann aus Braunschweig wie eine Leichenpredigt abgelesen. Das Haus war ganz gefüllt, der Eindruck kalt bei der größten Hitze. Nach der Szene, in welcher die Königin mit der Stuart zusammentrifft, ging ich und aß einen Rostbraten, der mich wieder versöhnt hat mit der Welt. Karl Friedrich Zelter.

184. Sophie Schröder Wien, 17. September 1819

Madame Schröder legt . . in ihre Darstellungsweise dieser Mannkönigin nichts von jenem Doppelwesen, welches die Heuchlerin für das Publikum überall deutlich macht, sie scheint vielmehr in den Szenen mit den Lords in Wahrheit so zu fühlen und wendet nirgend jenes sogenannte jeu mixte an, wodurch der Zuschauer unmittelbar erfährt, daß sich die Lüge hier nur hinter den guten Schein verberge. – So liest sie z. B., um gleich auf etwas Wesentliches zu kommen, den Brief der Maria, welchen ihr Paulet im zweiten Akt überreicht, nicht, wie ich wohl von anderen Schau-

spielerinnen gesehen habe, mit scheinbar gerührtem Ausdrucke auf der einen Hälfte des Gesichts, indes das rechte Auge lächelt, sondern der Zuschauer möchte dabei völlig geneigt sein, sie für wahrhaft gerührt zu halten. . . . .

Sollte Madame Schröder jene Briefszene wirklich ernstlich meinen und das reine, edle Gefühl einer wahren Rührung hier eintreten lassen wollen, so wäre dieses ein absoluter Verstoß gegen die Konsequenz des Charakters, welchen sie darstellt, und der sich so sehr auf Täuschung reduziert, daß er eben die Heuchelei für die schwerste Kunst erklärt, welche den Menschen allein mündig machen könne . . .

So hat es die Künstlerin indes sicher nicht gemeint, und ich will vielmehr glauben, daß sie das beliebte jeu mixte (Doppelspiel) der Franzosen hier auf eine freiere Weise als unstatthaft verwarf. . . .

Hat . . . Madame Schröder in diesem Sinne gespielt, so muß ich ihre Darstellung eben für so gelungener erklären, als sie nirgend darin mit dem Verstande kokettieren wollte und, wie Iffland in seinem Marinelli, alles Hervorheben des bösen Prinzipes verschmähete. . . . Elisabeth scheint durch lange Übung das geworden zu sein, was sie nur scheinen will; so, und aus diesem Gesichtspunkte, hat Madame Schröder die Rolle für mich dargestellt.

August Klingemann.

185. Sophie Schröder und Amalie Wolff Leipzig, Juli 1819

Ich sah diese Rolle voriges Jahr auf demselben Theater, in denselben Umgebungen, von Madame Wolff in großer Vollkommenheit. Die fand ich hier wieder. Wenn ich beide Leistungen mir vergegenwärtige und Moment für Moment gegeneinander auf die Wage lege, so bewegt sich zwar die Wage, aber beim Auflegen der letzten Gewichte steht die Zunge ziemlich inne. Die Elisabeth von Berlin [Wolff]

hat den Vorteil der Gestalt (taille) und der zwanglosen Würde in Haltung und Bewegung. Die von Wien [Schröder] wiegt ihn auf mit dem Umfang und der Biegsamkeit der Stimme, mit der größern Deutlichkeit (ich möchte sagen Leserlichkeit) ihrer Mienen. Doch diese Gaben gibt oder versagt die blinde Neigung der Mutter Natur; hier sei nur von der Kunst die Rede. . . .

Im Morgenblatt 1818 . . . hab ich die Verstellungskunst der Berliner Elisabeth gerühmt und deren Wert hauptsächlich in den Umstand gesetzt, daß man als Zuschauer der schlauen Königin nicht glauben konnte, aber doch die Gefahr fühlte, ihr zu glauben, sobald man sich in die Lage der Personen versetzte, welche sie täuschen wollte. Die Königin trug vor ihren Lords eine feine Wachslarve, hinter welche die Schauspielerin sehr geschickt und zu rechter Zeit den Zuschauer blicken ließ. Madame Schröder hielt ihrem Hof eine stark bemalte Redoutenlarve entgegen; die fromm zurecht sich legende Miene, die zu dem Ausdruck christlicher Demut sich beugende Haltung sprach die Heuchelei bis zu einem Grade von Deutlichkeit aus, wo sie Hofleute zu täuschen nicht mehr sonderlich geeignet ist, und dennoch versäumte die Künstlerin auf der andern Seite, den Zuschauer zu rechter Zeit hell in ihr Innerstes blicken zu lassen.

Es kommt nämlich für die Wirkung der ganzen Dichtung nicht wenig darauf an, daß Elisabeth so bald als möglich uns ihren geheimen Wunsch verrate, das Todesurteil an Marien vollstreckt zu sehen. . . . Die Gelegenheit hierzu hat der Dichter im Anfange der dritten Szene Akt II geboten. Elisabeth hat in der Verlobungsszene . . . Frankreichs Verwendung für die Stuart mit Würde abgelehnt. Jetzt sitzt sie im Staatsrat unter ihren Lords, und Burleigh spricht von einem Opfer, das alle Stimmen fordern. „Was wünscht mein Volk noch? Sprecht, Mylord." Burleigh antwortet:

„Es fordert das Haupt der Stuart." Darauf eben hat sie gewartet, das war ihr geheimes Begehren. Läßt sie das stille Entzücken darüber in ihren Augen aufblitzen, die nur dem Zuschauer, nicht den zu beiden Seiten ihres Sessels und natürlich etwas zurückstehenden Lords sichtbar sind, so ist jener Zweck erreicht, der Zuschauer weiß klar, woran er mit ihr ist, und sie kann nun gegen die Lords ihre Rolle um so feiner spielen. Madame Schröder ließ sich diese Gelegenheit entschlüpfen. Madame Wolff, wenn mein Gedächtnis mir treu ist, hat sie benutzt, und dieser Moment zieht ihre Schale nieder. . . .

Die Szene mit Mortimer war ein Meisterstück. Das greuliche Licht, in welches Elisabeths Charakter durch den Auftrag des Meuchelmords sich stellt, wurde dadurch gemildert, daß in ihrem ganzen Wesen die gegründete alte und durch gefährliche Erfahrungen tief eingewurzelte Furcht vor der Stuart, vor ihrem Einfluß auf den Schwärmereifer und vor den Ränken ihres Anhanges, mit den lebendigsten Farben sich malte. Dies erhöht den Anteil, welchen diese Szene erregt, ungemein; sie war mir in dieser Vollendung völlig neu, und hier schwankte die Schale meiner vergleichenden Kritik auf die Seite der Madame Schröder.

Dieser Akt schließt mit einer Attitüde der Zärtlichkeit zwischen Elisabeth und Leicester, er stürzt vor ihr auf ein Knie und drückt ihre Hand an die Lippen. Madame Schröder machte hier (wie es die Theaterleute nennen) Tableau und hielt die Stellung unbeweglich, statuenartig, während des sehr langsamen Gardinenfalles. Madame Wolff, bei deren erwähnter Darstellung der Vorhang ebenfalls sehr langsam sank, spielte fort, entzog sanft die geküßte Hand dem Günstling und verließ ihn eben mit der Gebärde der Zärtlichkeit, als die Gardine den Schauplatz deckte. Beides war durchaus schön anzusehn; aber Wahrheit, dünkt mich, hatte nur das zweite.

Die Szene mit Maria, dann mit Burleigh (IV, 5) und mit

dem gewaltsam eindringenden Leicester geben auf meiner Wage durchaus keinen merklichen Ausschlag. Nicht so das Unterschreiben des Todesurteils und der vorangehende Monolog. Hier sank die Wiener Schale besonders von den Worten an:

„Ein Bastard bin ich dir? Unglückliche!
Ich bin es nur, solang du lebst" usw.

Madame Schröder sprach hier nicht von einer abwesenden Maria; sie sprach zu einer Maria, die sie leibhaftig vor sich sah; sie war noch jetzt mit ihr im Gespräch, wurde jetzt von ihr tödlich beschimpft; ihr Federzug war ein blutiger Streich des schwergereizten Zornes auf das Haupt der ihrer Phantasie gegenwärtigen Beleidigerin; und physisch erschöpft, wie nach einer mit höchster Anstrengung vollbrachten Mordtat, sank sie in den Sessel zurück. Eine minutenlange Totenstille war im Haus. Allmählich schien die Täuschung der erhitzten Einbildungskraft zu schwinden, die Seele zu dem Bewußtsein, daß die Tat noch nicht getan sei, zu erwachen, und der Verstand die Mittel zu ihrer noch immer bedenklichen Vollziehung aufzusuchen. Nun erst erhob sie sich und zog die Klingel. Ich sah nie ein vollendeteres Spiel von innen heraus; ich kann mir für diese Katastrophe der Rolle kein eindringlicheres denken. Adolf Müllner.

186. Amalie Wolff-Berlin Leipzig, April 1822

Von Madame Wolff brauche ich nur zu sagen, daß sie den Charakter der Elisabeth . . . noch ungleich freier und sicherer als früher ausführte, vornehmlich in der Szene, wo sie, ohne den Anstand königlicher Würde zu vergessen, dem Mortimer „von fern den Preis ihrer Gunst zeigt", und in der Situation, wo sie, durch Burleigh gereizt, dem Grafen Leicester zürnt, und dieser ihren Zorn auf Mortimer ableitet. Immer wird uns auch bei dieser Rolle der Trotz vor Augen stehen, mit

welchem sie in dem ergreifenden Schlußmomente die schauerliche Einsamkeit zu ertragen strebt, die ihr verkündigt wird.

Adolf Müllner.

187. Julie Rettich München, Mustervorstellungen, 23. Juli 1854

... Der echte Münchener Altbürger hat bei solchen Gelegenheiten, wo ein inhumaner, Unheil stiftender Charakter so natürlich geschildert wird, eine überaus treffende Art der Volkssprache, um die höchste Zufriedenheit, das höchste Lob zu spenden; ich hörte im Zwischenakt einen stämmigen Mann, dessen Gesicht vor aufrichtiger Begeisterung kirschbraun war, ausrufen: „Jesses, Jesses! Hat doch jetzt die Rettich gradzu gespielt, daß man sie gleich hätt mögn darniederschlagen" ...

Frau Rettich verstand es, die von politischen Motiven bestürmte Königin in den Vordergrund zu stellen und bei der Szene im Park als die in ihrer Majestät verletzte Herrscherin zu erscheinen. Man sah eine wahrhafte, von Egoismus, Eifersucht, aber ebensosehr vom Gesetz der Notwendigkeit und Politik gelenkte Herrscherin, überzeugend selbst durch ihre kasuistischen Reden, fein psychologisch in ihrer Entwickelung maskierter Empfindungen.

Otto Bank.

# Wallenstein

188. Johann Jacob Graff  Erste Aufführung, Weimar, 30. Januar 1799

In der gefühlvollen Darstellung unsers Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich; was er sprach, war empfunden und kam aus dem Innersten. Seine pathetische Rezitation des Monologs, seine ahnungsvollen Worte (in der Szene mit der Gräfin Terzky), als er den unglücklichen Entschluß faßt, die Erzählung des . . . Traums riß alle Zuhörer mit sich fort. Nur daß er zuweilen, von seinem Gefühl fortgezogen, eine zu große Weichheit in seinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geist des Helden nicht ganz entsprach.  Schiller.

189. Joh. Friedr. Fleck  Berlin, 1799—1801

Wenn man des Wallenstein gedenkt und sich seiner Herrlichkeit freut, sollte man auch zuweilen an den trefflichen Fleck in Berlin erinnern, der sein reifes Mannsalter durch das Studium dieser Rolle verherrlichte. Gewiß, wer ihn damals, als das Gedicht zuerst erschienen war, diesen Helden darstellen sah, hat etwas Großes gesehen. Ich habe fast auf allen deutschen Theatern auch der Aufführung dieses Gedichtes zu verschiedenen Zeiten beigewohnt; vieles war zu loben, dies und jenes gelang, aber nirgend ward mir etwas sichtbar, das diesem wahren Heldenspiele nur von ferne wäre ähnlich gewesen. Wenn Fleck sagte:

„Von welcher Zeit ist denn die Rede, Max? . . .
. . . Über der Beschreibung da vergeß ich
Den ganzen Krieg."

oder:

„Tod und Teufel!
Ich hatte, was ihm Freiheit schaffen konnte" –

so sah und fühlte man die tiefste Absicht des Dichters. Wo ist je der große Monolog und dann die Szene mit Wrangel wieder so gesprochen und gespielt worden! Welche Würde, welche sichtbare Vision, als er den Traum erzählt, die Worte:

„Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder",

eröffneten einen Blick in eine unendliche, wundervolle Weite. Wenn er in der höchsten Seelenbedrängnis sagte:

„Max! bleibe bei mir! – Geh nicht von mir, Max!"

so war in diesem milden, fast gebrochenen Ton so viel Geschichte der ganzen innern Seele, so viel Poesie in den wenigen Worten, daß hier wirklich kein Dichter, auch der große nicht, den großen Schauspieler erreichen kann. Als der Held ohne Erfolg sein Angesicht den wütenden Truppen gezeigt hat und er nun wiederkehrt und bloß: Terzky! im Zurückkommen ruft – wer malt oder erzählt wieder, was in diesem einzigen Worte lag? Schiller selbst sagt uns weder, daß er erschüttert oder vernichtet oder blaß usw. zurückkehrt (wie manche Dichter nicht Beischriften der Art genug erfinden können), er hatte aber damals in Flecks Person für einen so schöpferischen Genius gearbeitet, daß er ihm in dieser Szene gern die ganze Poesie überlassen durfte, die er ja hier mit Worten doch niemals schaffen konnte. Glückliche Zeiten, wenn Genien sich so begegnen!

* * *

Wohl mag es keine leichte Aufgabe sein, die Rolle des Wallenstein genügend und als ein Ganzes darzustellen, alle scheinbaren Widerstände zu verflößen, das Wunderbare mit dem Gewöhnlichen, den Astrologen mit dem Feldherrn, den

Fühlenden, sich Mitteilenden mit dem einsamen, zurückstoßenden Grübler zu vereinigen. Am schwersten wird es immer, den Astrologen mit seinem Wunderglauben, mit der Lehre, die er bei jeder, zuweilen unpassenden Gelegenheit leidenschaftlich predigt, zu einer wahrhaften und überzeugenden Anschauung zu bringen. Diese Sonderbarkeit war es gerade, welche Fleck aufgriff, um sie zur vorherrschenden im Charakter des Helden zu machen. So wie dieser auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbare schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die ihm nur allein zuteil geworden war; so sprach er ernsthaft und wahr nur zu sich selbst, zu jedem andern ließ er sich herab und schaute auch während des Gesprächs mit jenem in seine Träume hinein. So fühlte man, daß der so mannigfach, so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnisvolles Grauen, denn gerade diese scheinbare Weisheit stand mit der Wirklichkeit und ihren Forderungen in einem zu grellen Kontraste.

Dadurch erhielt alles Wahrheit und tragische Tiefe, selbst manches, wo es den Leser dünken möchte, als habe der Dichter seinem poetischen Gelüste zu sehr nachgegeben. In der Szene des zweiten Aktes, in welcher Wallenstein sein Vertrauen zu Octavio rechtfertigen will, und endlich dem Terzky und Illo, so sehr er auch diese verachtet, jenen Traum erzählt, und wie er ein Pfand vom Schicksal bekommen habe, und wie diese scheinbare Wunderbegebenheit natürlich die ganz prosaisch Gestimmten nicht überzeugt – ist es eine erhabene Ironie des Dichters, die uns Fleck so fühlbar machte, daß der Zuschauer erblaßte, wenn er nun die Worte hörte:

„Seid ihr nicht wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen stundenlang!"

Diesen Wahnsinn, der seine erzählte Vision „Vernunftsprechen" nennt, schien Eßlair nicht zu fühlen, denn er nahm die Stelle zu gewöhnlich ehrbar, die Fleck mit höhnendem Übermut und im ganzen Gefühl der höhern Weisheit sprach, wodurch uns eben die tiefe Verwirrung des unglücklichen Wahnsinnigen recht fühlbar wurde.

Wenn Flecks Wallenstein nun zuzeiten von dieser Traumhöhe einbrechend herabsank, um ganz Mensch zu werden, wie in den Szenen mit Max, in seinen Klagen über Octavio, am Schluß, und nachdem er ohne Wirkung die Armee angeredet hat, so war die Erschütterung in der Tat so stark und angreifend, daß es schwer ist, Worte dafür zu finden.

Ludwig Tieck.

190. Joh. Friedr. Fleck Berlin 1799

Die Erzählung des Traums vor der Schlacht bei Lützen war ein Meisterstück der darstellenden Kunst und ganz im Geist des phantastischen Wallenstein gedacht und ausgeführt. Sobald die Erinnerung jenes Traumes lebhaft vor seine Seele trat, wurde sein Ton etwas schwärmerisch; . . . er sah das Gesicht wirklich mit seinem geistigen Auge zum zweitenmal und ward so stark davon affiziert, daß er alle aus dem Gesichte verlor, denen er erzählte. Er hing sich mit dem linken Arm über die hohe Lehne eines Stuhls . . . wie ein Mann, der unter dem Anschaun einer überirdischen Welt erliegt. Stimme und Gebärde fingen an zu malen, und zwar in einem Grade zu malen, der überall fehlerhaft gewesen wäre, aber hier zur Schönheit wurde.

„Es gibt im Menschenleben Augenblicke,
Wo er dem Weltgeist näher ist als sonst,
Und eine Frage frei hat an das Schicksal!"

Dieser Eingang soll die Erwartung spannen und tut es in dem Tone, da Herr Fleck ihn vorträgt, außerordentlich. Ganz Ernst und Feierlichkeit wird er schon in den Worten:

„Mein ganzes Leben ging, vergangenes
Und künftiges, in diesem Augenblick
An meinem inneren Gesicht vorüber,
Und an des nächsten Morgens Schicksal knüpfte
Der ahndungsvolle Geist die fernste Zukunft.
Da sagt ich also zu mir selbst: „So vielen
Gebietest du, sie folgen deinen Sternen,
Sie setzen, wie auf eine große Nummer,
Ihr alles auf dein einzig Haupt!"

Bei diesen letzten Worten bog er sich hintenüber und setzte mit aufgehobnem Arm die Spitzen der Finger und des Daums der rechten Hand gegen seine Stirn, indem die Finger der Linken sich auf der Brust charakteristisch spreizten. Dieser Ausdruck ist so klar versinnlichend, so malerisch, daß er mir anfangs sehr auffiel; aber dennoch scheint er mir in dem Zusammenhange gerade nicht übertrieben zu sein. Er ist indes so charakteristisch für den Ton, in welchem Herr Fleck diese Szene vortrug, daß ich den Moment genau gezeichnet habe[1], weil er zugleich einen Beweis liefert, wie oft dieser Künstler die äußerste Grenzlinie zwischen dem Genug und Zuviel in einem so lebhaften Vortrage berühren muß. Johann Gottlieb Rhode.

191. Joh. Friedr. Fleck und Aug. Wilh. Iffland

Flecks äußere Gestalt (obwohl nicht die größte, aber eine Apollogestalt), jedoch noch mehr sein Organ, rein wie eine Glocke und einer Modulation fähig, wovon nur der eine

[1] Vgl. die beigefügte Reproduktion dieser Zeichnung.

*Johann Friedrich Fleck*
*als Wallenstein.*

Vorstellung haben kann, der es hörte, war ganz geeignet, den tragischen Heros der Bühne in seiner höchsten Vollkommenheit zu repräsentieren. Er war ein vollkommener Held in sich und durfte daher keck auch sich nur immer selbst geben mit seiner ihm inwohnenden poetischen Begeisterung, und das individuelle Charakterbild jedes seiner Helden stand, ohne besonderes künstlerisches Zutun, wie aus einem Gusse geformt vor uns. . . .

So war er Wallenstein von der Scheitel bis zur Sohle; aber mehr der geschichtliche als der Schillersche. Es kümmerte den genialen Fleck wenig, eine Stelle, und hätte sie auch der Dichter mit tiefster Bedeutung dem Charakter zugesellt, mehr oder weniger fallen zu lassen, wenn sie seiner individuellen augenblicklichen geistigen Stimmung nicht anklang. Er ließ sich darin ganz gehen und gab sich dem Momente preis, wie er ihn eben überraschte.

Bei seiner Genialität durfte er vieles wagen, denn der Erfolg, das stete Gelingen eines und desselben, heute so und morgen anders gegeben, machten ihn so kühn. – So sagten z. B. mir Freunde, als ich ihnen die wunderbare Wirkung beschrieb, die der Vortrag des Monologs: „Es gibt im Menschenleben Augenblicke usw." auf mich gemacht, den Fleck, als ich ihn sah, auf der Rücklehne eines Stuhls gelehnt, vor sich hinbrütend sprach: daß sie – diese Freunde – ihn auf ganz andere Weise hätten vortragen hören. . . .

Wie verhielt sich nun Ifflands Wallenstein zum Fleckschen? . . .

Es war keine Rede von Flecks Heroengestalt, von dessen wunderbarem Organe, von der genialen, unnachahmlichen Rezitierung einzelner Kraftstellen, noch von dem Gesamtbilde des Helden Wallenstein überhaupt; aber den Schillerschen astrologischen Wallenstein hatte Iffland wie keiner . . . aufgefaßt und begriffen. Wäre Iffland imstande gewesen, den

Schillerschen Wallenstein, wie er ihn gefühlt und in sich aufgenommen, von den Brettern herab so wiederzugeben, ihm hätte unbestritten die Krone vor allen gereicht werden müssen!

Iffland vergaß in der theoretischen Auffassung, wie es Schiller gewollt, über den Helden den Menschen nicht, er war aber in der praktischen Durchführung nicht imstande, den Helden Wallenstein so aufrechtzuerhalten, um gleichen Schritt gehen und im Einklang bleiben zu können mit dem menschlichen, dem astrologischen Wallenstein. Das Hervortretenlassen der Gefühle des Vaters, des Freundes, des unerschütterlichen Glaubens an die Sterne usw. stellte, weil ihm dies alles eben durchweg meisterhaft gelang, den Helden noch mehr in den Hintergrund, als dies für ihn von der Natur aus schon geschehen war.

Doch gibt es so viel herrliche Situationen im Schillerschen Wallenstein, die den Helden wohl vergessen lassen, und wo dies der Fall war, entschädigte Ifflands reiches Spiel für das eine Mangelnde.

Dahin rechne ich die ganze Szene mit Wrangel bis zu seinem Abgang und bis dahin, wo Illo und Terzky erscheinen, denen er mit Hast entgegengeht und in die Worte ausbricht:

„Hört! Noch ist nichts geschehen und – wohlerwogen,
Ich will es lieber doch nicht tun!"

wobei sein großes Auge gen Himmel blickt, dann auf den Boden sich heftet, einen Ausweg zu ersinnen. Hierauf die meisterhafte sukzessive Steigerung der Selbstüberredung, vom Kaiser abzufallen:

– – „Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Taten aus,
Die nach der Ordnung nie geschehen sollten,
Und selbst den Fürstenmantel, den ich trage,
Verdank ich Diensten, die Verbrechen sind."

Dann:

„Er kann mir nicht mehr traun – so kann ich auch
Nicht mehr zurück. Geschehe denn, was muß.
Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollstrecker."

Fleck sprach das alles viel bedeutungsloser, ebenso nach ihm Eßlair, der überhaupt nur den Wallenstein durch seine imposante, stattliche Gestalt repräsentierte, was tiefes Eindringen in den Charakter betraf, aber viel zu wünschen übrig ließ, des manierierten, bald über die Maßen gedehnten, bald ebenso beflügelten Rezitierens mehrerer Prunkverse im Stück nicht zu gedenken, wobei man dort eine Jakobsleiter zu ersteigen, hier auf einer Eisenbahn sich zu befinden glaubte. Der Monolog:

„Es gibt im Menschenleben Augenblicke" usw.

gelang auch Iffland; nur hie und da, muß ich bekennen, tat er des Guten etwas zuviel, und stellenweis ging die Mystik auf Stelzen. . . .

Meisterhaft gab Iffland die Szene, wo er Octavios Untreue erfährt. Außer sich, greift er Illos Rechte und starrt ihm in die Augen, als er das:

„Was? – Wie wars?"

herausbringt. Einige Augenblicke war er fast starr und leblos in dieser Stellung; dann schwand das erste Erstaunen und wich dem Schmerze des zerrissenen Herzens, er verhüllt das Gesicht in die Hände und sinkt in den Sessel. – Groß und erschütternd sprach er die Worte, nachdem er sich wieder gefaßt:

„Die Sterne lügen nicht; das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal!"

bis zum Schlusse:

„Das war kein Heldenstück, Octavio!" . . .

Das Höchste alles Geleisteten in Ifflands Spiele war aber die Szene, wo Butler, der vermeintlich treu gebliebene Freund, erscheint und Iffland-Wallenstein sich ihm mit den Mark und Bein durchschütternden Worten in die Arme wirft:

„Komm an mein Herz, du alter Kriegsgefährte!"

... War er je groß, so war es hier der Fall. ...

Obwohl ich noch so manche Szene und Stelle anführen könnte, wo Iffland jedem Darsteller des Wallenstein voranstand, begnüge ich mich mit der Bemerkung, daß den Übergang des von seiner Höhe herabgestürzten, hie und da sogar kleinmütig erscheinenden Helden kein Künstler, von dem ich die Rolle sah, so treffend und wahr zu geben vermochte. Es ist hier von den zwei letzten Akten die Rede. Die Szene, wo Wallenstein ans Fenster tritt und sich zu seinen Sternen noch einmal, zu letztem Troste, wendet ..., klangen wie Musik vom Himmel herab, ebenso ergreifend als beruhigend! –

Damit man mich aber nicht der Parteilichkeit zeihe, will ich nun auch noch einiger jener grandiosen Momente und Glanzstellen gedenken, in welchen Fleck wie ein Kriegsgott über Iffland stand: ...

„Sei im Besitze, und du wohnst im Recht,
Und heilig wirds die Menge dir bewahren!"

Der Hohn, die Hoheit, Größe und der Pathos, mit dem Fleck diese Verse deklamierte, war ... furchtbar!

Und endlich die:

— — — „Was tu ich Schlimmres,
Als jener Cäsar tat" ...

Wie ein der Erde Enthobener, Verklärter stand er da und erhob den Zuschauer über alle Flächen des gewöhnlichen Erdenlebens! ...

Die Biederkeit, Kraft und hinreißende Suada, womit Fleck die bekannten Worte spricht:

„Max, bleibe bei mir! Geh nicht von mir, Max!" usw.

waren unnachahmlich und Gestikulation und Mantelgruppierung plastisch schön und natürlich. Iffland schnörkelte hier viel zu viel!

Der Höhepunkt des Fleckschen Spiels beginnt mit den Versen, wo sich mit furchtbarer Gewalt seine Stimme entladet:

— — — „Man soll
Die Ketten vorziehn, das Geschütz aufpflanzen!
Mit Kettenkugeln will ich sie empfangen!"

bis zum Schluß der Szene:

— — — „Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer" . . .

wo er wütend abstürzt.

Das sind einige Stellen, worin der Heros Fleck über Iffland den entschiedensten Sieg erfocht. Sie beziehen sich alle auf den Helden Wallenstein, wozu weder Ifflands Natur noch Kunst hinreichte.

J. Funck.

192. August Wilhelm Iffland Leipzig, Juni 1804

Ifflands Spiel gewann in dieser Rolle dadurch ohne Zweifel, daß er über dem Helden den Menschen nicht vergaß. . . . Mit gebieterischem Tone und finsterm Ernst wurde das der Thekla und dem Max so schreckliche Wort:

„Scheidet!"

gesprochen. Allein als die erschöpfte Thekla selbst ihm in die Arme sank, da ließ er sie nicht aus diesen heraus, da wich sein besorgter Blick nicht von ihr. . . .

Ungemein schön gab Iffland die Szene, als Wrangel fort war. Illo, Terzky treten auf. Hastiger, als es in dieser Rolle war, ging er auf sie zu und sagt:

„Hört! Noch ist nichts geschehn und – wohl erwogen,
Ich will es lieber doch nicht tun."

Sein großes Auge blickt gen Himmel, und dann wirft er den Blick auf den Boden, einen Ausweg auszusinnen. Jetzt stützt er sich auf das starke Schwert, und dann tut er wieder einen Schritt vorwärts. Mit jedem Augenblicke schien seine Unruhe zu wachsen, und die Stelle:

„Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang,
Hilfreiche Mächte!" . . .

wurde mit einer, ich möchte sagen, den Himmel beschwörenden Angst gesprochen, die durch die Festigkeit und die beteuernde Gebärde noch mehr herausgehoben ward. . . .

Daß übrigens dieses Schwanken zwischen Rückkehr zur Pflicht und völligem Übertritt zu den Schweden nur Folge der harten, seinen Stolz beleidigenden Forderungen der letztern und des in ihn gesetzten Mißtrauens sei, bewies Iffland durch das stumme Spiel, das den Eindruck bezeichnete, den der Gräfin Terzky Vorstellungen machten. Er saß hier nicht, wie Schiller angibt. Er ging auch nicht nachher herum. Die Unruhe, die Angst schwand allmählich; jeder Grund, jeder Beweis von ihm geschehener Kränkung schien eine Sorgenlast ihm wegzunehmen und seine Stirn mehr auszugleichen. Er bog sich selbst zu ihr hinüber, um, wie es schien, die Worte der Beruhigung schneller aufzufangen. Seiner Pflicht fühlte er sich nun entbunden. Fest und ganz der alte, sicher gehende Feldherr befahl er nun:

„Ruft mir den Wrangel, und es sollen gleich
Drei Boten satteln."

Nur da kehrte ihm etwas von jenem Schwanken zurück, als Max . . . den Schritt der Verräterei malt. Man sahs ihm an, jetzt würde er doch noch zurückkehren, wenn es ginge;

und die Hastigkeit, womit er den hereinkommenden Terzky fragt: „Wo ist der Wrangel?“
zeigte deutlich, daß jene Rede:

„Wir handeln, wie wir müssen, . . .
. . . Was tu ich Schlimmres,
Als jener Cäsar tat“ . . .

nichts als Scheingründe waren, womit der Mensch in Lagen der Ungewißheit und im Schwanken zwischen Pflicht und Unrecht sich selbst beruhigen will. . . .
Unübertrefflich schön und wahr spielte Iffland die Szene, wo er den Octavio als treulos kennen lernt. . . . Iffland-Wallenstein hört die Schreckensworte des Illo:

„Kein andrer sonst hab ihnen zu befehlen,
Als Generalleutnant Piccolomini.“

Außer sich, greift er Illos Rechte und starrt ihm in die Augen, als er das

„Was – Wie ist das?“

herausbringt. Einige Augenblicke war er fast starr und leblos in dieser Stellung. Dann schwand das erste Erstaunen und wich dem Schmerze des zerrissenen Herzens. Er verhüllt das Gesicht in die Hände und sinkt in den Sessel und als Butler kommt, vermag sich der Held der Tränen selbst nicht zu enthalten, er weint sie auf seiner Schulter, bis dieser ihn dann selbst daran erinnert, fest zu handeln. Die Worte:

„Verhehlt mir nichts; ich kann das Schlimmste hören,
Prag ist verloren. Ists? Gesteht mirs frei“,

sprach Iffland in dem Tone der Furcht, die wir so gern verbannen, verbergen möchten, ohne daß es uns doch nach Wunsch gelingt. . . . Ich will nicht das erwähnen, daß der Übergang von dieser neuen Unruhe zur Ruhe und Festigkeit um desto mehr hervortrat, und den Wallenstein nun bei den Worten:

„Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht;
Jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben"
in einer Größe und Würde zeigt, die ohne den so entstehenden Kontrast sich nicht so würde haben bewähren können.
Sie erlassen es mir, die Beredsamkeit, den Erguß des Herzens zu schildern, der den Max bei ihm zurückhalten sollte. Wie Iffland erst ganz in der Ferne zwischen Illo und Terzky stand und seine innige Freude auf dem Antlitze darüber scheinen ließ, daß er in diesem Jüngling sich doch nicht wie im Freund geirrt habe; wie er dann sich ihm näherte ... – das war eine Reihe ebenso schöner ... und ... ebenso wahrer Momente, die ihre Wirkung um so mehr erhöhen mußten, da hier der Held und Feldherr ganz den gefühlvollen ... Menschen sehen ließ, um dann wenige Augenblicke darauf den erstern in der fürchterlichsten Strenge ... zu zeigen, als er den Befehl gab:

„Man soll
Die Ketten vorziehn, das Geschütz aufpflanzen" ...

und dann gar, sich losreißend von allen, die ihn nicht gehen lassen wollen, donnert:

„Hinweg! Zu lange schon hab ich gezaudert" ...

Bei den Worten:

„Es braucht der Waffen nicht"

zog Iffland selbst das Schwert und schleuderte es weit von sich.

G. W. Becker.

193. August Wilhelm Iffland Braunschweig, September 1806

Man muß den Wallenstein von ihm sehen – aber beileibe nur nicht hören! Aufgelöster Rhythmus, deklamatorische Dissonanzen, unmusikalischer Vortrag – o weh! Wozu sind die Jamben da, wenn sie der Redner mit Prosa untermischt? Wozu komponiert der Dichter mühsam die Musik

der Rede, wenn sie der Schauspieler konversierend in den prosaischen Numerus herunterzieht? Das ist wahrhafte poetische Degradierung.

Was ist hier die Schuld? Nicht Ifflands schlechtes Organ allein; nein, sein ganzes Prinzip, das weder in Dichtung noch Darstellung auf den Kothurn begründet ist. Wo dort (in den bürgerlichen Stücken) die wenige Betonung höchst bedeutend ist, da wird sie hier wahrhafte Monotonie; so gibt er leider alle die poetischen Stellen im „Wallenstein" Selbst der Atem ist für das Weitausgreifende der Verse nicht berechnet; der Ton fällt schon oft in der Mitte gänzlich und steigt am Ende (oft sogar dem Redesinne zuwider) unnatürlich in die Höhe. Auch selbst Kunstgriffe der Rede bedient er sich, weil er das prosaisch erreichen will, was ihm poetisch – unmöglich wird.

Ein Beispiel nur von seiner tiefen prosaischen Ansicht! Das schöne Gemälde des Traums, worin die Vision selbst so anhebt: „Und mitten in die Schlacht geführt ward ich im Geist!" Wie spricht er diesen Vers? Er hebt ihn bedeutend und mystisch an, bis „ward ich"; hier hält er einen Moment inne, hebt den Zeigefinger und sagt, gleichsam in parenthesi, damit der Zuhörer wohl bemerke, daß ihm das alles nur geträumt habe: „im Geist!" Ein einziger solcher Zug ist hinlänglich! Fleck hat gewiß diese Rede nicht so gesprochen, oder er ist – nicht Fleck gewesen.

* * *

Sein astrologischer Wallenstein nämlich erschien durchaus manieriert und überkünstelt; indem es ihm an schöpferischer Phantasie mangelte, sich hier zu einer höhern Wahrheit selbst emporzuschwingen; den politischen Wallenstein dagegen zersetzte er, auf seine Weise, möglichst in eine schneidend scharfe Prosa und brachte freilich so etwas aus

ihm hervor, was nur leider nicht zu der Heldennatur paßte, welche Schillers unsterblicher Genius dichtend für die Nachwelt schuf. August Klingemann.

194. Ferdinand Eßlair Magdeburg, Mai 1824

... Um vom Äußeren zu beginnen, denken Sie sich einen Mann nahe an den Fünfzigen, in reinen, kraftvollen Verhältnissen aufgebaut, etwas zu viel Embonpoint, welcher jedoch wegen seiner Größe nicht gar zu störend wird, Hände und untere Teile des Körpers von außerordentlicher Schönheit, die Brust eines Löwen, das Gesicht ein herrliches Oval, die Nase groß und gebogen, die dunkeln Augen von unendlichem Feuer, welches durch sehr viel Weißes noch mehr erhöht wird, auf dem Haupte das Zeichen des herannahenden Alters – der Anfang einer Platte – welcher aber, wie dies immer zu sein pflegt, die Verhältnisse des Kopfes um so bedeutender hervorhebt.

Diese Gestalt trat dann . . . als Wallenstein durch die Flügeltür, in höchst einfacher Kleidung, ruhig majestätisch. Der Anfang des Spiels war ganz gelassen, fast trocken zu nennen ohne alle Prätention. Nur die große Anmut aller Bewegungen deutete das Besondre an. Richtiges Einfallen, gutgehaltene Pausen, Benutzung aller Höhe und Tiefe des Theaters gaben dem Zuschauer das Gefühl der Sicherheit, welches der Künstler in sich trug. Was nun aber immer mehr eigentlich fesselte, war der große Sinn, in welchem der Charakter genommen wurde. Ganz vortrefflich entfaltete er denselben in der Szene mit Illo und Terzky, worin er diesen den Traum von der Lützener Schlacht erzählt. Da trat die Doppelnatur Wallensteins ganz hervor, die Verachtung der Menschen, welche er unter sich erblickt, und die ahnungsvolle Seite, die den Sternen zugekehrt ist. Die Worte:

„Es gibt im Menschenleben Augenblicke"

sprach er sonderbar heimlich, die Schauder des herannahenden Schicksals wehten über die Bühne, man fühlte sich in seinem Innersten berührt, man war nun schon ganz in seinen Banden. Unübertrefflich war das Spiel bei dem Aufstande der Truppen; nie werde ich diese Feldherrnstellungen, diese militärische Kürze und Schärfe vergessen. Als er zurückkommt und alles verloren ist, sprach er die befehlenden Worte an Butler und an Terzky sehr streng, fast tyrannisch – wie mich dünkt, außerordentlich richtig. Denn Wallenstein kann das Unglück nur noch fester und herrischer machen. In der Attitüde, worin er zu Max sprach:

„Wie ists? Willst du den Gang mit mir versuchen?"

hätte ich ihn mögen gemalt sehen, er stand wirklich wie ein römischer Imperator da, die Füße übereinandergeschlagen, den roten Mantel halb emporgezogen. Das Herantreten an die Liebenden geschah, ohne daß er auch nur die geringste Bewegung machte, und das Wort: „Scheidet!" wurde ohne allen Affekt gesprochen, wirkte aber ebendeshalb um so furchtbarer. Der Ausdruck in seiner Darstellung, als er den Tod des Max erfährt, war einfach groß. Eine bloße Seitenbewegung und ein Zusammenziehen des ganzen Körpers, dann aber wieder der Schein völliger Ruhe und Fassung. Im fünften Aufzug erreichte das Spiel stellenweise seinen Gipfel. Als er am Fenster in die Nacht hinausstarrte, sah man wirklich mit ihm in die unendlichen Tiefen des Himmels, nun sank er mit ungemeiner Grazie über den Stuhl, und das Gesicht zeigte die rührendste Trauer, auch wurden die schönen Worte über Maxens Tod ganz ihrem Werte gemäß gesprochen. Er hielt sich auf dieser Höhe bis zum Ende, wo er mir die Worte:

„Ich denke einen langen Schlaf zu tun,
Denn dieser letzten Tage Qual war groß,
Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken",

doch mit zu viel Wichtigkeit aussprach, da sie nach meiner Meinung ganz leicht und sorglos vorgetragen werden müssen. . . . Vor allem zu loben ist seine Aktion, der Körper ist ganz Muskel, er ist imstande, mit dem kleinen Finger mehr zu machen als andre, wenn sie mit Armen und Beinen hantieren. Sein Auftreten und Abgehen ist wahrhaft königlich, er sitzt und steht ganz herrlich. Eine Eigenheit von ihm ist, daß er sich gern über den Stuhl lehnt. – Seine Rezitation und Deklamation ist nicht so tadelfrei, häufige fehlerhafte Betonung, mitunter leerer Pathos entstellen sie. Das Organ leidet, obgleich die Stimme tief und sonor ist, an einiger Rauheit, und der oberdeutsche Dialekt spricht zuweilen durch. Am meisten leistet er im ruhigen, würdevollen, kräftigen Vortrag, auch im Ausdruck des Rührenden, weniger in den leidenschaftlichen Szenen, wo zuweilen Übertreibung ohne eigentliche Gediegenheit eintritt. Eine köstliche, trockne Ironie hat er in seiner Gewalt, glänzend zeigte er sie in seinem Spiel zu den Frauen im „Wallenstein", die er sichtlich als Beiwerk behandelte, wie sie es auch in dieser Tragödie sind.

Karl Immermann.

195. Ferdinand Eßlair Dresden 1823

. . . Trefflich war die Erzählung des Traumes, ganz Handlung, ganz wieder belebte Gegenwart; diese Weise, eine Erzählung des Dichters in eine wirkliche Vision zu verwandeln, steht nur wenigen Schauspielern zu Gebote, die immer nicht begreifen wollen, daß ein epischer Vortrag ein ganz andrer als der des Dialogs oder Monologs sein müsse. Seine Klage über Octavio: „Das war kein Heldenstück, Oktavio!" usw. war durch den einfachen Ton erhaben, rührend und eindringlich, die Rede: „Es ist entschieden, nun ists gut" usw. durch den kräftigen, vollen Ton des schönen

*Ferdinand Eßlair*
*als Wallenstein.*

Organs erschütternd. Die Szene mit den Kürassieren, die Art, mit welcher der Fürst sie überreden will, ist trefflich. Alles wirkend, handelnd, kein Ton schwach und unbedeutend: die höchste Rührung mußte jeden Hörer ergreifen, als Wallenstein den Max wieder zu sich hinüberführen will; diesen herzlichen Tönen konnte sich kein Gemüt verschließen; auch in den letzten Szenen war fast alles zu loben, der Anstand war oft groß und majestätisch, die Art, wie sich Gebärde und Stellung entwickelten, oft überraschend und doch edel und natürlich.

Und dennoch! – Hatte mit allen diesen Vorzügen und großen Eigenschaften uns der Künstler nun wirklich den Schillerschen Wallenstein gegeben, oder auch ein Gebilde eigener Imagination erschaffen, das durch innere Konsequenz und begeisterte Anschauung Haltung und Wahrheit bekommen hätte? – – Ich zweifle am letzten wie am ersten.

Jene Töne der Natürlichkeit, jenes Fallenlassen der tragischen Rede, die oft wie in einem Seufzer erstickt, wie in einer elegischen Klage verhallen kann, bringen, recht eingesetzt, ohne Zweifel die größten, die erschütterndsten Wirkungen hervor. Darin bestand zum Teil die große Macht Schröders. . . . Hier schien, möchte man sagen, die Komödie wie aus der Ferne in den Schmerz der Tragödie hinein, trat aber nicht wirklich selbst als solche im Trauerspiel auf – und das letzte ist, wie ich glaube, eben das Übertriebene einer eigentlichen Schönheit, wodurch Eßlair so oft seine herrlichsten Wirkungen gewissermaßen parodiert und geradezu vernichtet.

Denn es gibt einen Ton des Ernstes, der nicht nur in der Tragödie, sondern selbst im Drama, ja im Lustspiel nicht zu plötzlich abfallen und sich völlig in die Region einer trockenen Nüchternheit versenken muß. Dies hebt ein für allemal jede Täuschung auf und zeigt uns nur den Schauspieler, der

sich diese Manier zu eigen gemacht hat. Und das ist es, wodurch Eßlair in dieser Rolle mehr als einmal die Dichtung zerstört hat. Selbst durch die Art, wie er die Erzählung des Traumes, die so trefflich war, schließt, fällt die schön aufgerichtete, uns so nahe gebrachte Vision wieder völlig zusammen. Die Verse:

„Und dieses Tieres Schnelligkeit entriß
Mich Banniers verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag",

spricht der Darsteller voll und mit starkem Akzent, am meisten hebt er den dritten heraus, dann macht er eine lange Pause, geht vor und sagt prosaisch, gebrochen, nur eben noch verständlich, im leichtesten Ton der Konversationssprache:

„Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder."

Es macht Effekt auf die Menge, aber einem solchen Effekte mußte ein so wackrer Künstler vielmehr aus dem Wege gehn, weil die Unnatur und die Unrichtigkeit jedem, der das Gedicht fühlt, zu sehr in die Augen fällt. Daß der Vetter an jenem verhängnisvollen Tage den Schecken ritt, ist es ja nicht, was des Helden Imagination erfüllen und sein Gemüt erschüttern kann – sondern daß Roß und Reiter . . . niemals wiedergesehen wurden, das ist es, was die Hörer erschrecken soll, wovor Wallenstein wieder von neuem staunt. Nach einer kleinen Pause muß gerade dieser letzte Vers am meisten hervorgehoben werden, so wie Fleck ihn sprach, der dann von neuem in die Leere starrte, als ob er das Bild und seine Bedeutsamkeit sich wieder vergegenwärtigen wollte.

Schon früher erwähnte ich bei Gelegenheit des Wallenstein dieses großen Schauspielers. Und freilich, wenn man gegen das Andenken eines Künstlers gerecht sein will, so muß man gestehen, daß er es verstand, dem Gedicht eine Einheit und Vollendung zu geben, die in dieser Rolle durchaus

nichts mehr entbehren ließ. Sein großartiges Ahnungsvermögen erklärte manche Stelle und setzte sie in ein so helles Licht, in welchem sie dem Dichter vielleicht selbst nicht so deutlich vorgeschwebt hatte ...

Eßlair nimmt aber sogleich vom Anbeginn den düstern, grübelnden Helden zu leicht, zu fröhlich und hell, das finstere Gemüt wird uns nicht sichtbar, und so blieb der erste Monolog, gewissermaßen der Mittelpunkt der ganzen Dichtung, zu unbedeutend. Hier war es, wo Fleck tief erschütterte, indem er uns die wahrhaft tragische Situation, das Gespenstische in Wallensteins Gemüt deutlich machen konnte; um so schlagender ergriffen uns die Wahrheiten, die dieser Geist in seiner hohen Spannung auszusagen gezwungen ist. Eßlairs Wallenstein scheitert nicht sowohl, weil er zu tiefsinnig und grübelnd schwerfällig ist, sondern weil er aus Leichtsinn die Mittel nicht achtet, die er notwendig gebrauchen muß. So erschien die Szene mit Wrangel bei weitem nicht groß genug, und die verschiedenen tragischen Unglücksfälle wirkten viel zu wenig auf das Gemüt und die Stimmung des Helden, der immer wieder in seinen zu leichten und hellen Ton zurückfiel.

Ludwig Tieck.

Tieck in seinen Dramatischen Blättern tadelt Eßlair wegen seines Vortrags der Stelle im Wallenstein: „Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder", die er, ... im Konversationston, indem er die Stimme fallen läßt und einen Schritt vortritt, vorbringt. Es ist doch ebendies das Wunderbare, sagt Tieck, deshalb muß Bedeutung darauf gelegt werden. Ich denke mir: der Künstler legt dadurch die größte Bedeutung hinein, daß er, zu sehr von dem Gewicht dieser Stelle erfüllt, sie gar nicht weiter heraushebt, weil er glaubt, daß sie, wie sie auch vorgetragen werde, durch keine Art des Vortrags verlieren noch gewinnen könne.

Hebbel.

196. Moritz Rott Gastspiel in Leipzig, 1838

Sein Wallenstein ist ein derber, simpler Kriegshauptmann, auch guter Hausvater, den irgendwie, aus Zufall oder durch

Ansteckung in der Zeitatmosphäre, ein astrologischer Pietismus überfällt. Wo dieser bei ihm ausbricht, z. B. in der Stelle: „Die Sterne lügen nicht!“ da zeigt er sich mit allen Symptomen des krassen Fanatismus, während der hohe Dichter seinem Helden einen Hinblick auf die Sternenwelt gibt, der als Religion sein Wesen durchleuchtet und verklärt, nicht als fanatischer Ausbruch ihm aufstößt.

Gustav Kühne.

197. Heinrich Anschütz Gastspiel in Breslau, 26. Juni 1833

... Die berühmte Erzählung vom Vorabende der Schlacht bei Lützen begann Herr Anschütz, an einen Stuhl gelehnt und zu Terzky und Illo gewendet. Das erstere mag gehen, wenn es das letztere nicht zur Folge hat, welches weder zu dem Charakter Wallensteins paßt noch von dem Dichter verlangt wird, der ... jede Anrede an die Umstehenden sichtlich vermieden hat. Ungleich wahrer ist die Stellung, welche Fleck in dieser Szene zuweilen annahm. Er trat nämlich hinter den Stuhl und legte beide Arme auf die altertümlich hohe Lehne desselben, wobei er natürlich und ungezwungen vor sich hinsehen und sprechen konnte. Bekanntlich führt Wallenstein den Octavio redend ein:

„Mein Bruder“ usw.

Herr Anschütz trug diese Worte so überaus zärtlich, weich und gefühlvoll vor, daß er sie eher einer Geliebten, Schwester oder Gattin als dem ziemlich herzlosen ... Piccolomini nachzusprechen schien. ...

Er erschien in einem goldgewirkten, schwarzen Sammetrocke und mit einem fast jugendlich lebensfrischen Gesichte ... Der gestickte sammetne Rock scheint mir für den Wallenstein mitten im Kriegslager zu junkerhaft. ... Noch weniger als das Kleid porträtierte die jugendliche Gesichtsmaske ... den unheimlichen Friedland. ... Es ist vollkommen natur-

*Heinrich Anschütz*
*als Wallenstein.*

widrig, sich den in den Stürmen eines rauhen Lebens steinern gewordenen Friedländer mit blühenden Wangen vorzustellen. . . .

Auch über die Auffassung des Charakters bin ich mit dem Künstler nicht einverstanden. Herr Anschütz sprach und handelte in so naher menschlicher Gemeinschaft mit seiner Umgebung, trat so sehr hinein in den Kreis ihres Denkens und Fühlens, ließ an sich selbst so viel Gemüt blicken, daß mir die Worte des Dichters in seinem Munde ganz fremd dünkten. . . . Die tiefgewurzelte, unsichtbar regierende Macht jenes unheimlichen Glaubens an eine selbstische Sterndeuterei konnte ich nicht entdecken noch verfolgen.

F. D. R. Hilscher.

198. Heinrich Anschütz Leipzig 1835

. . . Die düstere Melancholie kann Anschütz nicht festhalten; seine Züge runden sich sehr schnell wieder zu jener Miene des leutseligen Schmerzes, durch die er rührt. So fehlt denn seinem Wallenstein ein wesentliches Element, indem Anschütz nur den heroischen Feldherrn gibt, und nach seiner Darstellung das Tragische nur darin liegt, daß von einem so edlen Helden die Gemüter abfallen können. Anschütz zeigt, wie Wallenstein zur Herrschaft der Gemüter berufen ist, weniger wie er selbst von seinem mystischen Wesen beherrscht wird. . . . Es gehört eine fast verzückte Stimmung dazu, um das Dämonische in Wallensteins Wesen hervortreten zu lassen. Schon in der Erzählung des Traumes liegt das ganze Eingeständnis, worin sein Heil und Unheil zu suchen ist. Anschütz gab den Traum fast ohne jede Melancholie der metaphysischen Spekulation, und wenn er zu Thekla sagt: „Verscheuche mir mit deinem Spiel den finstern Dämon, der um die Stirne mir den Fittich schwingt", so blieb das in der Tat ohne

Wirkung, denn die eigentliche dämonische Schwermut des Wallenstein scheint Anschütz nicht zu verstehen.

Gustav Kühne.

199. Heinrich Anschütz

Sehr ungenügend ist Herr Barnay in den Stellen, da er den wankenden Max gemütlich zu bearbeiten und aufs neue an sich zu fesseln bemüht ist. Hier fließen Schillers Worte wie lauter Gold und münden unmittelbar ins Gemüt ... Herr Barnay hat keine Stimme für solche Herzenslaute, er steht ihnen fremd gegenüber und „tut nur so". Wie hat einst Anschütz, im übrigen kein hervorragender Wallenstein, diese ganze Stelle gesprochen, wie warm, wie gemütvoll melodisch, wie zwingend! Mir klingen noch heute die Verse im Ohr: „Es kann nicht sein, ich mags und wills nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann." Hier hob der große Darsteller seine Stimme in die Tenorlage, seine Sprache wurde zu einem verführerischen Gesang, und in dem Worte „Max", vor dem Anschütz eine kleine Weile anhielt, lag eine volle Träne.

Ludwig Speidel.

200. Josef Wagner Wien, November 1861

Was soll ich Ihnen über „Wallenstein" berichten? Schaudervoll, höchst schaudervoll! Ida (von Fleischl-Marxow) hatte durch einen wunderbar treffenden Witz alle meine Witze erstickt. Ich strecke die Waffen. Sie sagt, Wagner war kein Generalissimus, höchstens ein Oberstleutnant, und wer diesen schwankenden, kauenden, kopfbeutelnden, geistig total unbedeutenden, ewig marklos deklamierenden Wallenstein gesehen, der sieht zu Ida auf und ruft: „Ein Daniel ist gekommen, ein weiser Daniel!" Aber was sollen wir uns täuschen? Laube hat sechs Abende mit ihm an dem Meisterwerke

gearbeitet, und Laubes Wahlspruch ist: „Ich mache die Schauspieler, ich habe Wagner den Wallenstein einstudiert, folglich ist Wagner als Wallenstein gut."

Ludwig Gabillon.

200a. Bogumil Dawison vor 1869

Der Schillersche Wallenstein kann als keine seiner Glanzleistungen gelten. Die Art, wie er den Schweden Wrangel knieklätschelnd zu betölpeln, wie er Max an sich zu fesseln suchte und seinen Frauen gegenüber den Hausvater spielte – das alles erschien menschlich wahr und richtig, aber von all zu genreartigem Stile, um für die hier zu lösende Aufgabe zu passen. Sein Wallenstein imponierte nicht, war nicht furchtbar. Ja, hätte Schillers Wallenstein wild zu werden, zu toben, hätte er frappant dreinzufahren und auffallende Momente – Dawison würde etwas daraus zu machen verstanden haben.

Feodor Wehl.

201. Otto Lehfeld

Sein Wallenstein war in erster Linie der eiserne Feldherr, welcher die Massen dämonisch zwingt und leitet, der energische Soldat, welcher große Taten vollbracht hat; der intrigante Politiker und der Dialektiker, kurzum das ganze „Spiel mit dem Teufel" kam zu kurz, und das Mystische, Träumerische wußte er zumeist nur durch Äußerlichkeiten zu veranschaulichen. So wenig er aber dem bramarbasierenden Wachtmeister der Routiniers folgte, so wenig hatte er von dem gemütlichen Familienvater; auch hier war seine Haltung fürstlich, sein Gefühlston männlich, nur die Liebe zu Max nahm einen weichen Charakter an, und nicht der Verrat des alten Fuchses, nicht der Abfall der Regimenter machte auf diesen Wallenstein einen so niederschlagenden Eindruck wie der Tod seines Lieblings. Es war seine ausgesprochene

Absicht, den Helden mit diesem Schmerz gewissermaßen bei Max „Abbitte tun zu lassen", und einen passenden Übergang zu der Schlußstimmung zu geben, welche er fast sentimental anlegte. Durch die Monologe konnte er, da die Rhetorik einmal seine schwache Seite war, keine reine Wirkung erzielen; dagegen riß er in allen heldenhaften Äußerungen mit sich fort und erreichte in dem „Man soll die Ketten vorziehn" usw. seinen Höhepunkt.

Eduard von Bamberg.

202. Adolf Sonnenthal Wien, 17.—19. März 1884

Wir haben Stimmen hören müssen, die in Sonnenthals Wallenstein den Mann, den Helden vermißten. Im Gegenteile, schon in den „Piccolomoni" ist der Soldat von ihm stark betont, der hellste Akzent auf die Tat gelegt worden. Sonnenthal ließ es deutlich durchfühlen, wie Wallensteins Ehrgeiz nur an seine Macht, an sein Können geknüpft ist, wie seine Zuversicht auf die Sterne nur Wallensteins Glaube an sich selbst ist, der sich in diesem Aberglauben spiegelt. Er drückt das freilich nicht mit wilden Gebärden aus, oder indem er mit dem Absatz auftritt, aber die gelassene Art und Weise, in der er es tut, ist doppelt wirksam und überzeugend. Nach Sonnenthals Darstellung ist es gänzlich ausgeschlossen, daß Wallenstein einen Eingriff in seine militärische Stellung je dulden würde.

Mit ruhiger Entschlossenheit sagt er zu den ihn vorwärts drängenden Freunden: „Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich tun will. Nachgeben aber werd ich nicht. Ich nicht! Absetzen sollen sie mich auch nicht – darauf verlaßt euch. . ." In keinem dieser Worte ein starker Laut, eine grelle Farbe: alles gesagt wie selbstverständlich. Auch Questenberg gegenüber behält Sonnenthals Wallenstein diese ruhige Entschiedenheit, über die nur dann und wann ironische Lichter

hingleiten. In diesem Wallenstein ist der Soldat unantastbar, und wo er rein Soldat sein kann, nichts als Soldat, da fühlt er sich in seinem eigentlichen Elemente. Diesen Zug hält Sonnenthal unverbrüchlich fest, und einmal weiß er ihn zur höchsten Wirkung zu steigern. Es ist in dem Momente, da Wallenstein von dem massenhaften Abfalle in seiner Armee unterrichtet wird. Nun darf er den Staatsmann zurückdrängen, nun kann der Soldat hervortreten. „Es ist entschieden, nun ists gut – und schnell bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen. . . Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben. . ." Es hängt mit Sonnenthals Auffassung eng zusammen, daß er hier in einen wahren Jubel ausbricht und den Vers: „Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen" mit dröhnender Stimme in die Welt hinausruft. Dieser Befreiungsjubel wirkt um so mächtiger, als Sonnenthal sich mit größter Hingebung in die Gemütsqualen vertieft, unter denen der von seinem Kaiser abtrünnige Soldat zu leiden hat. Es ist ergreifend, wie der Darsteller in dem Monolog vor der Zusammenkunft mit Wrangel in sich hineinhorcht und sein Geheimnis mit zögernden Worten und mit Worten, die ihren Stachel wieder zurück in sein Gemüt eindrücken, preisgibt. Es liegt eine tiefe Melancholie in seiner Stimme; die Gedanken steigen wie Gespenster auf und wenden sich gegen den zurück, der sie geboren. Gerade hier tritt die von Sonnenthal so stark betonte Soldatennatur Wallensteins hervor, die, in einen ihr neuen Kampf verwickelt, Angst hat vor dem eigenen Gewissen und vor dem Gewissen der Welt – zwei Potenzen, die den Arm lahm und das Schwert schartig machen. Wie Sonnenthal diesen Monolog spricht, wie er ihn langsam wachsen läßt, das ist ein schauspielerisches Meisterstück; nur schade, daß sein Glanz durch einen trüben Fleck entstellt wird. In den Versen:

„Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme" –

legt Sonnenthal den Hauptnachdruck auf das Wort gemacht, so daß man ganz ratlos steht und vergebens darüber nachgrübelt, auf welcher möglichen Erwägung denn dieser unmögliche Akzent beruhen könne. Doch läßt die Darstellung keine Zeit zum Nachsinnen, denn in dem Gespräche mit Wrangel überrascht uns Sonnenthal durch seine auf heißem Untergrunde spielende kühle Ruhe, durch seinen großen Geschäftston. . . .

Szenen, in welchen das Gemüt vorwaltet, die einen warmen Ausbruch des Gefühls gestatten, sind von Haus aus Sonnenthals Eigentum. Den Ausdruck solcher Situationen braucht er sich nicht erst abzuringen, er liegt in seiner Natur, in seiner Begabung. Rührend im besten Sinne war die Klage um den treulosen Piccolomini; unmittelbar aus Herz schlug die Schilderung des früheren Zusammenlebens der beiden Kriegskameraden. Noch wärmere Töne fand er beim Abschiede Wallensteins von Max Piccolomini. „Max, bleibe bei mir . . . Max, du kannst mich nicht verlassen! Es kann nicht sein, ich mags und wills nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann. . . ."

Diese Stellen sprach Sonnenthal aus der tiefsten Seele, und wie er nach den letzten Worten den abgewendeten Max mit beiden Händen bei der Schulter faßte, diese durch und durch gefühlte Bewegung vollendete das Ergreifende der Situation. . . . . Fragt man nun, in welches Verhältnis er sich zu dem Wunderbaren in Wallensteins Charakter gesetzt, so kann man sagen, daß er es mit Vorteil in das Ganze seiner Darstellung aufgenommen. Mit Wärme, mit Eifersucht sprach er von seinen himmlischen Beziehungen, er wies stets mit Nachdruck auf sie hin und ließ sie nicht bloß äußerlich an sich haften. Nur einmal, bei der Erzählung des Traumes,

schien der Darsteller aus dieser Rolle zu fallen. Gewiß, die Erzählung rollte sich schön ab, ihr fehlte nicht das Anschauliche, das Eindringliche; aber was ihr fehlte, war eben der Zauber, den sie aus Wallensteins Wunderglauben schöpft. Der Darsteller war zu wach, er sprach zu den Anwesenden, wendete sich ihnen zu, während er doch die Wirklichkeit vergessen, im Banne einer Vision sich befinden sollte. Am Schlusse der Erzählung wurde der Vers:

„Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag"

fast hervorgeschmettert, während bei dem Schlußvers: „Und Roß und Reiter sah man niemals wieder" die Stimme herabsank. So wurde das minder Bedeutende betont und das Geheimnisvolle fallen gelassen. Ludwig Speidel.

203. Adolf Sonnenthal Wien, März 1884

Die bloße Ankündigung seines Wallenstein (1884) wirkte wie ein Schreck auf jeden, der davon hörte, vom Direktor auf die Kritik und auf das Publikum. Er brachte wenig, eigentlich gar nichts für den Wallenstein mit: er war für ihn so wenig prädestiniert — wie der Dichter des Wallenstein, der sich ja auch von Haus aus bewußt war, daß ihm der Stoff nicht liege, daß er mit ihm einen schweren Ringkampf werde bestehen müssen. Vielleicht liegt gerade in dieser Parallele das Geheimnis des großen Erfolges, den Sonnenthal mit dem Wallenstein errungen hat. Er war gewiß nicht der einzig denkbare oder einzig mögliche Wallenstein, nicht der Wallenstein schlechtweg, wie Rossi der Othello; aber er war sicher der Wallenstein, der am meisten den Intentionen des Dichters entsprach, dem Schiller selbst, wenn heut sein Geist herniederstiege, die Hand reichen würde. Ganz ohne Rest ist ja auch dem Dichter die Rechnung mit den vielen irrationalen Größen nicht aufgegangen: aber das, was er betont wissen wollte, tritt in Sonnenthals Darstellung her-

vor. Er hat dem Wallenstein der ersten Akte die steifen Lederstiefel und das harte Lederkoller abgenommen, ohne dem Feldherrn etwas zu vergeben. Er hat, indem er den Wallenstein in Zivil kleidete, ihn unseren Herzen näher gerückt, wie es Schillers im Prolog ausgesprochene Absicht war. Er hat, wie der Dichter, den Akzent auf die menschlichen Seiten des Helden gelegt und als Feldherr gegenüber den Pappenheimer Kürassieren, als Freund gegenüber den beiden Piccolomini, als Gatte und Vater in den Familienszenen doch wieder Gelegenheit gehabt, weichere Töne aus seinem Innern zu holen. Er hat in dem schwankenden Helden Anknüpfungspunkte an die halbschwachen Charaktere seiner ersten Periode gefunden; aber Wallenstein lag weit genug von ihnen ab, als daß er ihn wie noch später den Macbeth zum Schwächling hätte herabsinken lassen. . . . Freilich haben seine Absichten mit denen der sogenannten denkenden Künstler nichts gemein: grübelnde Auffassung und gezwungene Interpretation des Textes können ihm auch jetzt nichts anhaben, er schöpft aus ganzen und vollen Eindrücken und gibt uns nicht seinen Kommentar über die Gestalt des Dichters, sondern diese selbst. So ist ihm gelungen, was ihm scheinbar so fern lag, in Wallenstein sowohl den Diplomaten als den Feldherrn kräftig genug zu betonen, den letzteren nicht mittels Stiefel und Sporen, sondern mit den vollen und kräftigen Baßtönen seiner Stimme und mit der kühlen und hoheitsvollen Haltung, die er aus den Diplomaten und Kavalieren des Salons mitbrachte.

Jakob Minor.

204. Friedrich Mitterwurzer Berlin, 15. Dezember 1888

Herr Mitterwurzer gab den Wallenstein, als sei er die Rolle mit einem Buntstiftpennal voll Rot und Blau, voll Grün und Gelb usw. durchgegangen. Und nun begann er seiten- und monologweis anzustreichen, und Rot war Feuer und

Blau war Sanftmut und Grün war Ölblatt und Gelb war Haß und Neid. Vor allem aber war Pensee pensiv. Und Pensee waren dann die Weisheitssentenzen in dem langen Monologe: „Wärs möglich, könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte." Die im zweiten Akt folgende Traumerzählung aber: „Es gibt im Menschenleben Augenblicke" usw. hatte ganz ausgesprochenermaßen den Farbenstrich couleur de rose empfangen. Nie, solange „Wallenstein" gegeben wird, ist sie gemütlicher vorgetragen worden. Man kann auch in der künstlerischen Schlichtheit zu weit gehen, namentlich wenn sie nur wie Zufall oder Laune wirkt. Daß nach dem allem von einem abgerundeten Charakterbild, von einer Darstellung aus einem Guß nicht die Rede sein kann, bedarf keiner Versicherung. Ich war nie Nesperianer, und auch Nespers Wallenstein ist mir immer viel zu onkelhaft gewesen, um mich befriedigen zu können; aber er steht um ein gut Teil höher als Mitterwurzers Wallenstein, weil schließlich auch ein Onkel, wenn er nur konsequent durchgeführt wird, eine ganz respektable Figur gibt.

Theodor Fontane.

205. Adalbert Matkowsky Berlin, Januar 1907

. . . Hier hätte ein Regisseur einzusetzen. Er hätte zu verhindern, daß ein Zuviel an Ausdruck sich um ein Zuviel an Gedanken bemüht; daß . . . Matkowsky den Wallenstein für tiefer und schwieriger nimmt, als er ist. Diese Überschätzung der Figur hat die Gestaltung des Schauspielers geschädigt. Matkowsky hat den guten Geschmack, jedes Wort der Rolle, das Sentenz geworden ist, wie zufällig gefunden hinzuwerfen. Da er nie naturalistisch im schlechten Sinne werden kann, da in seinem Munde auch der nebensächlich behandelte Vers seinen Rhythmus und sein Feuer behält, brauchte er die meisten andern Verse nur gerade

nicht nebensächlich zu behandeln, um sie ganz zu ihrem Recht zu bringen. Das tut er aber nicht. Er hält viel zu viele für wunder wie gehaltvoll und aufschlußreich, wendet sie hin und her und sucht überall eine Bedeutung herauszuheben oder doch hineinzulegen. Das ist die Ausschweifung seines Geistes. Davon erholt er sich ab und zu durch eine Ausschweifung seiner Mittel, wie um festzustellen, ob sie noch da sind. Dann stampft er auf, schlägt sich an die Stahlbrust, blitzt mit den Augen, donnert mit der Stimme und wirkt genau, wie ein Gewitter wirkt: befreiend, wenn die höchstgesteigerte Temperatur es notwendig gemacht hat; beängstigend, wenn es aus heiterm Himmel kommt. Wieder wäre es Sache des Regisseurs, die zweite Art Gewitter abzuwenden. Sonst hat er ja keine Arbeit mit diesem Wallenstein. Er ist ganz unausgeglichen, aber er ist in den Grundzügen getroffen. Er ist weder zu pathetisch noch zu gemütlich, weder ein Haus- noch ein Heldenvater. Er hat das Alter des historischen Wallenstein, der mit einundfünfzig Jahren starb, ist also noch gewaltiger Ausbrüche von Natur aus, von seiner mystisch gehobenen Natur aus, fähig. Illo und Terzky haben ihm zugeredet, vom Kaiser abzufallen. Er zaudert noch. Der Oberst Wrangel hat seine protestantisch karge Beredsamkeit aufgeboten. Wallenstein zaudert noch. Die Gräfin findet, nach heißem Bemühen, das Zauberwort: „Die Zeichen stehen sieghaft über dir, Glück winken die Planeten dir herunter." Da ist der Sterngucker gepackt: „Geschehe denn, was muß." Er ist nicht im Buch vorgeschrieben, der prachtvolle Wirbel des Gefühls, der Matkowsky an dieser Stelle ekstatisch macht und ihn blind auf die Bahn des Verderbens treibt. Eine wahrhaft tragische Verblendung. Der Fatalist beruft sich noch einmal auf seine Abhängigkeit von den Gestirnen, wenn er sich vor Max Piccolomini, einfach, würdig und bestimmt, zu rechtfertigen

sucht. „Wir handeln, wie wir müssen." Zum dritten Mal hören es Illo und Terzky in der Erzählung von der Lützener Schlacht, daß die Sterne nicht lügen. Die berühmte Erzählung ist bei Matkowsky ganz frei von Manier und Auslegungseifer und vielleicht der Höhepunkt seiner Leistung. Eine einzige Schönheit, dieser Traumbericht aus diesem Munde. Sonnenthal, der Rationalist, hat mehr berichtet. Mitterwurzer, der Phantast, hat mehr geträumt. Matkowsky ist in so engem Raum kaum jemals psychologisch feiner und reicher gewesen. Er beginnt unaufdringlich geheimnisvoll und geht schnell, schon nach drei Versen, in einen sachlichen Ton über. Er schämt sich doch, den beiden, die ihm ergeben und damit zugleich auch untergeben sind, sein Herz zu offenbaren. Aber schließlich ist stärker als dieses Bedenken der Genuß, in die Erinnerung an solch Erlebnis zu versinken. Er versinkt. Ein stumpfer Blick des Terzky oder Illos geöffneter Mund mag ihn ernüchtern. Er wird wieder sachlich. Und wieder übermannt es ihn. In diesem Wechsel zwischen schamhafter Trockenheit und visionärer Ergriffenheit geht es bis zum Schluß; nicht so, daß man die Übergänge spürt, sondern in einer fließenden Mühelosigkeit, die bewundernswert ist. Dieser gläubige, nur für uns abergläubige Wallenstein ist ein glücklicher Wallenstein. Die ersten Unheilsboten hört er mit hoheitsvoller Ruhe an. Ihm kann nichts geschehen. Nicht früher, als bis Octavio untreu wird. Da wankt der stolze Bau zum ersten Male. Butler ist ein schwacher Trost. Der Wallenstein, der wegstürmt, um für sein Haupt und für sein Leben zu fechten, will sich, in Matkowskys Darstellung, zum Überfluß auch durch den überlauten Ton seines Feldrufs anstacheln. Dieser Ton aus einem gebrochenen Herzen klingt hohl. Mit diesem Ton ist nichts mehr auszurichten. Nicht bei den Pappenheimern, vor denen der Ton zur Treu-

herzigkeit gezwungen werden soll und einen bösen Klang von verzweifeltem Demagogentum bekommt. Nicht bei dem jungen Piccolomini, der Wallenstein anders hat locken hören. „Max, bleibe bei mir!" Sonnenthal hat es geweint. Mitterwurzer hat es nervös herausgestoßen, weil es ja doch seine Wirkung verfehlt. So sophistisch ist Matkowsky nicht. Er spricht es klar und fest, mehr mit Stimm- als mit Gefühlsaufwand, unmerklich resigniert. Es ist zu Ende. Der Wallenstein des fünften Akts reckt sich in alter Pracht noch einmal hoch, um dann den legendarisch langen Schlaf zu tun. Matkowsky wäre einer von denen, die ihn durchaus erwecken könnten. Er hat die Teile in der rechten und das geistige Band in der linken Hand; aber er weiß beides noch nicht zu vereinigen. So ist sein Wallenstein vorläufig fragmentarisch.

Siegfried Jacobsohn.

# Wilhelm Tell

## Tell

206. August Wilhelm Iffland

Sechs Situationen sind es vorzüglich . . . in welchen Ifflands Kunstgröße und plastisches Darstellungsvermögen hervortrat, die ich versuchen will, soviel es in Worten möglich, hier kurz zu beschreiben.

Erster Akt, dritte Szene.

(Ausrufer.)

„Dem Hut soll gleiche Ehre wie ihm selbst geschehn,
Man soll ihn mit gebognem Knie und mit
Entblößtem Haupt verehren." –

Iffland hört diesen Worten mit finsterm Gesichte vor sich hinbrütend zu; die Augen sind zornentflammmt nach dem Ausrufer gerichtet, krampfhaft umspannt er die Armbrust, sie unwillkürlich an die Brust drückend.

Dritter Akt, dritte Szene.

„Ich soll mit meiner Armbrust auf das liebe Haupt
Des eignen Kindes zielen; – eher sterb ich!"

Den Knaben stellt er hinter sich, ihn mit der linken, zurückgekehrten Hand haltend und gleichsam zu schützen, während der vorgebogene Oberkörper Tells und das noch mehr vorwärts gekehrte, in grimmige Falten gelegte Angesicht sich gegen Geßler wendet. Die rechte Hand packt dabei konvulsivisch die Sehne der Armbrust.

Dritter Akt, dritte Szene. (Später.)

„Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich – Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte" –

Heftig mit dem einen Fuße vortretend, packt er den Pfeil mit der rechten Hand, und mit ausgestrecktem Arme, ihn hoch erhebend, richtet er die Spitze dem Landvogte zu, indes die Linke die Armbrust ergriffen. So steht er mit vorgebogenem, krampfhaft gekrümmtem Knie dem todbleichen Geßler gegenüber, alle Muskeln des Körpers sind aufs höchste angespannt, sein Gesicht steht in einer Glut, die Augen sind, sich vergrößernd, aus ihren Höhlen hervorgequollen und scheinen ihn zu durchbohren. Die ganze Stellung ist malerisch schön!

Vierter Akt, dritte Szene.

Der Monolog – der Triumph von Ifflands Kunst – ein Meisterstück poetischer Beredsamkeit. Alle Künstler, von denen ich diesen Monolog sprechen hörte, ließ er darin weit hinter sich zurück; denn entweder sie ließen ihn fallen, wie Eßlair, oder sie rezitierten ihn mit einem Aufwande von deklamatorischem Pomp, der anwiderte .....
Mit erhabner Andacht und Seelenruhe spricht Iffland die Worte:

„Damals gelobt ich mir in meinem Innern
Mit furchtbarm Eidschwur, den nur Gott gehört:
Daß meines nächsten Schusses erstes Ziel
Dein Herz sein sollte ..."

Der Blick ist dabei bedeutungsvoll gen Himmel gerichtet, die rechte Hand dahin hoch erhoben, während in dem linken Arm die Armbrust ruht, die er bei der letzten Zeile kräftig an die Brust drückt.

*Mit diesem zweiten Pfeil durchschoss ich — Euch.*
*Wen ich mein liebes Kind getroffen hätte.*

*August Wilhelm Iffland*
*als Wilhelm Tell.*

Vierter Akt, dritte Szene. (Später.)

Bei den Worten:

„Komm du hervor, du Bringer bittrer Schmerzen,
Mein höchstes Kleinod jetzt, mein höchster Schatz!"

erhebt er den Pfeil hoch über sein Haupt, während der rechte Arm die Armbrust umgekehrt zur Erde senkt, und die Hand Schaft und Sehne zugleich mit angestrengtester Muskelkraft umspannt.

Z. Funck.

207. August Wilhelm Iffland Hamburg, 2. September 1805

„Wilhelm Tell." Iffland war der Held des Stückes. Wenn man auch gestehen muß, daß die Persönlichkeit Ifflands nicht zu dieser Rolle geeignet ist, so verbirgt der Künstler sein Embonpoint doch ziemlich hinter einer zweckmäßigen dunklen Kleidung. Und nun – wie spielt Iffland den Tell? Es ist wahr – zuweilen läßt er uns den schlichten Landmann vermissen, und besonders nach der Schußszene, wo es heißt: „Mit diesem zweiten Pfeil" usw., mochte der Vortrag wohl etwas zu heldenmäßig klingen – hingegen, wer beschreibt die Erzählung des Künstlers von dem Sturme auf dem See und seiner Rettung? Wer wird es wagen wollen, eine schwache Schilderung von der inneren, schwerverhaltenen Glut und Wut zu entwerfen, die in diesem Tell wie ein Vulkan unter der Asche fürchterlich wühlte, als er den Landvogt in der hohlen Gasse erwartete? ... Iffland brauchte wenig Raum zu diesem Selbstgespräche, er tat einige hastige Schritte, setzte sich rasch nieder, sprang wieder auf, so wie es in seinem Innern heftig stürmte, und umfaßte krampfhaft die Armbrust bei den beschwörenden Worten: „Nur jetzt noch halte fest" usw.

*

Über Ifflands Tell sagte Pistor, er habe keinen Zug des Landmanns vorherrschen lassen. Er stand wirklich bei der Apfelschußszene mehr da wie ein edler Ritter als ein Bauer, aber wo der Vorsatz zum Morde Geßlers sich vorbereitet, er bald sitzt, bald aufspringt, einige Schritte tut, sich wieder setzt und wieder aufspringt – hier darf der Bauer ganz verschwinden und untergehen im gereiften Menschen edler Natur.

Carl Ludwig Costenoble.

208. August Wilhelm Iffland Hamburg 1809

... Als dritte Schillersche Rolle führe ich den Tell an; auch hier glänzten wahrhaft schöne Momente neben minder gelungenen Stellen, an deren geringerer Wirkung jedoch wohl des Künstlers tonloses, schwaches Organ, welches in der Tiefe oft einem monotonen Brummen glich, im Affekte dagegen meist nur zu deutlich den Notbehelf der Berechnung verriet, die Hauptschuld trug. Dieses Organ zwang Iffland, Sätze voll Mark und Nachdruck statt durch Kraft des Vortrags durch eine gewisse singende Manier hervorzuheben, und daher kam es denn auch wohl, daß er die lyrischen Stellen ganz prosaisch rezitierte. Den Jambus oder gar den Reim, der des Hörers Phantasie schwingen leihen soll, löste er vorsätzlich auf. Sehr schön bürgerlich und väterlich belehrte er z. B. seinen Sohn: „Das Korn wächst dort in langen, schönen Auen", setzte aber gleichsam naiv plappernd hinzu: „Und wie ein Garten ist das Land zu schauen." Ferner hob er ganz langsam sprechend die Zeile heraus: „Was ich mir gelobt in Höllenqualen", um sodann nach kurzer Pause sehr rasch in Prosa hinzuzufügen: „Ist eine heilge Schuld, ich will sie zahlen." Mit solchen Seltsamkeiten, die man nur ihm verzieh, versöhnte dann wieder – neben der gesamten Haltung, die den biedern, einfachen Landmann

nirgends vermissen ließ – ein so feiner Zug wie der, daß er mit raschem Schauder sich zurückbog, als, im letzten Akte, der Kaisermörder ihm die Hand küssen will (seine reine Seele erlaubte ihm auch nicht die flüchtigste Gemeinschaft mit dem Verbrecher), oder das ergreifende Spiel vor dem Apfelschuß, wo er gleichsam gedankenlos das Haupt des Kindes flüchtig betastete, während sein Auge bald den Baum als die Ferne, bald das Haupt als das Ziel – nicht als Vater (der war nun bekämpft), sondern als Schütze untersuchte. Friedrich Ludwig Schmidt.

209. Ferdinand Eßlair Vor 1822

... Ich darf behaupten, diese Rolle erst von ihm, ihrem Marke und Wesen nach, auf der Bühne ausgeführt gesehen zu haben, ob ich gleich Iffland und manchen andern guten Künstler darin kennen lernte. Gegen Iffland protestiere ich freilich durchaus, denn er gab nur einige Momente der Vaterliebe an sich, sehr vortrefflich, von dem Tell selbst aber war auch nicht ein Zug auf ihn übergegangen, und diese urkräftige Schweizernatur stand überall zu fern für ihn, und er konnte sie nirgend berühren.

Die meisten andern Künstler bringen es übrigens mit dieser Rolle in der Regel zu einem ehrlichen Helden, welcher sich vom Anfang bis zum Ende als solcher verkündigt und auch wohl, wenn es noch besser kommt, in das Ideale und Hochpoetische hinübergreift. Davon ist nun aber bei Eßlair nirgend die Rede, und so wie er auftritt, sieht man vom Kopfe bis zum Fuße in jeder Haltung und Bewegung nichts weiter als einen wackern Schweizer Bauern, der da gar nicht ahnt, noch weniger es andeutet, daß er zum Helden berufen sei. Er hilft, wo es Not ist, er achtet keine Gefahr ... dabei ist er aber ganz einfach und schlicht, und man erkennt nichts in ihm als den Jäger und Bauers-

mann, der sein urkräftiges Bergvolk repräsentiert. Dieses feste Auffassen des bestimmten Grundstiles zeigt mir ... wieder den Meister an ... es ist der geborne Wilhelm Tell aus Bürglen, wie er dort lebte und sein treues Wesen trieb. – Nirgend ein Vordrängen, aber auch nirgend ein Aufsparen, bis zu dem Schusse nach seines Kindes Haupt, vor welchem er noch gutmütig durch Bewegung und Ton die Bitten der Berta, ihm die Prüfung zu erlassen, gegen den Landvogt begleitet. ...
So geht die Darstellung fort, und in diesem Tone schließt sie durchgängig treu gehalten; ein großes Porträt aus der alten Schweizerwelt, voll mächtiger Kraft und doch so fromm, einfach und anspruchslos, daß es dadurch die höchste Liebe für sich erweckt.

*

Endlich gewährt der Moment nach dem Schusse ... ein Bühnentableau, welches, wenn man will, auch zu den Theatercoups gerechnet werden kann, ohnerachtet es seine unmittelbare Wirkung wohl niemals verfehlen dürfte. Der glückliche Vater hebt nämlich sein auf ihn zueilendes gerettetes Kind hoch gen Himmel empor, sinkt aber in demselben Augenblicke, den widerstreitenden Affekten unterliegend, ohnmächtig zu Boden, indes der aus seinen Armen herabstürzende Knabe von Stauffacher, Melchthal und Walther Fürst aufgefangen wird. Die ganze Gruppe bietet einen würdigen Gegenstand dar, welchen die bildende Kunst wohl schwerlich verschmähen dürfte, weshalb es auch an sich ziemlich gleichgültig sein möchte, ob jene Kritiker ihn zu den Theatercoups zählen, oder von ihnen ausnehmen wollen.

August Klingemann.

210. Ferdinand Eßlair Wien 1824

Ein gewisser schlichter und natürlicher Ton, welchen er auch im höheren Schauspiele, wie im „Wilhelm Tell", jezuweilen mit großer Wirkung anschlug, mochte wohl für den Schweizer Bauer taugen, und der Effekt ließ auch in der Eingangs- und Apfelschußszene nicht auf sich warten; dagegen war der berühmte große Monolog dürr, trocken, farblos, ohne eigentliche poetische Würde. Im ganzen mußte man sich sagen: dem Dichter hat es nun einmal beliebt, seinen ... Bauernhelden ... in eine gewisse höhere Sphäre zu rücken; ... der Schauspieler muß daher bemüht sein, dieser dichterischen Intention zu folgen, anstatt sie durch gar zu naturalistisches Bestreben weniger zu erläutern als zu zerstören, sie in den Bereich der völligen Prosa zu ziehen und so gewissermaßen in Widerspruch mit sich selber zu bringen.

Eduard v. Bauernfeld.

210a. Joseph Wagner Wien

... Wenn Tell ... sagt: „Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich Euch, wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte – und Euer, wahrlich, hätt ich nicht gefehlt" – dann lag in dem letzten Satz, Wort für Wort, mit gründlichem Nachdruck vorgetragen, nicht bloß die jubelnde Selbstbefreiung des Ohnmächtigen, sondern auch der wilde Hohn des unfehlbaren Schützen gegen den, der seine Hand zu frevlem Schuß mißbraucht hat. Wer hat denn heute in der ganzen großen deutschen Theaterwelt über einen solchen Ton zu gebieten? ...

... Wenn Wagner als Tell in der Apfelschußszene aus der Ohnmacht erwachte und, im Begriff, sich stumm und gedrückt zu entfernen, dem Blick seines Todfeindes begegnete: wie er da wiederum in die Höhe schnellt und als Vorläufer seines sicher treffenden Pfeiles einen Strahl aus schwarzen Augen

schießt, so scharf und so durchbohrend, daß Geßler jetzt erst erkennen muß, er dürfe den Mann, der, nachdem er ihm so sein Innerstes verraten, mit zitternden Händen nach der Mütze tastet, nicht eine Stunde frei herumgehen lassen.

Jakob Minor.

211. Gustav Berndal

Wenn Holtei (Der letzte Komödiant II, S. 197) an Iffl ands Darstellung rühmt, daß er die verhängnisvollen Zeilen nach dem Apfelschusse frei, rasch von der bedrückten Brust gesagt habe, ohne Kunstpausen, ohne lauernde Effektdrucker, eben wie ein aufs äußerste getriebener Vater – eine Behauptung, der übrigens Funck („Aus dem Leben zweier Schauspieler" S. 149) und Devrient („Geschichte der deutschen Schauspielkunst" III, S. 295) zu widersprechen scheinen – so läßt sich doch rechten, ob ein derartiges Sprechen im Sinne der Schillerschen Rolle sei.... Schillers Tell, welcher in der hohlen Gasse so lange und auf solche Art reflektiert, kann gedachte drei Zeilen füglich nicht so einfach fallen lassen. Ich bin der Ansicht, daß Berndal recht daran tut, diese Stelle mehr auseinanderzusetzen, jeder der drei darin liegenden Empfindungen gesonderten Ausdruck zu geben. Hat doch auch Schiller diese Worte mit folgenden Gedankenstrichen geschrieben:

„Mit dem zweiten Pfeil durchschoß ich – Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte,
Und Euer – wahrlich hätt ich nicht gefehlt";

verlangt er doch, daß Tell „den Landvogt mit einem durchbohrenden Blicke" ansehe. Für mein Gefühl und meine Auffassung des Schillerschen Wilhelm Tell ist die Darstellung Berndals durchaus mustergültig; Schillers Tell ist nun einmal etwas „von des Gedankens Blässe angekränkelt", und Berndal tut wohl daran, diesen Zug nicht ganz zu ver-

wischen, weil wir sonst den Monolog in der hohlen Gasse und die Unterredung mit Parricida nicht verstehen würden. Ersteren macht uns Berndal dadurch psychologisch begreiflich, daß er aufgeregt, hastig auf die Szene tritt. In raschem Tempo, unruhig, fortwährend ausspähend, spricht Berndal den langen Monolog. Ein Tell, der hier mit Ruhe reflektieren würde, wäre unverständlich; nur aus der tiefinnersten Aufregung läßt sich dies Räsonnement begreiflich machen.

Otto Franz Gensichen.

212. Ludwig Barnay Gastspiel der Meininger in Berlin, 18. Mai 1876

Herr Barnay bemüht sich, die Gestalt ihres idealen Schmuckes zu entkleiden und sie auf das Niveau der Alltagswirklichkeit herabzudrücken. Sein Tell ist ein verwegener Jäger, ein schlichter, wortkarger Mann, in der Bewegung heftig, in der Erscheinung ein wenig abenteuerlich: durchaus realistisch, ohne jeden Anflug des Heroischen. Vortrefflich, wenn es sich um eine wirkliche Persönlichkeit, nicht um den Helden einer Sage, eines Mythos handelte. Der Barnaysche Tell sieht so aus, als ob wir ihm jeden Tag in der Schweiz begegnen könnten: umgekehrt ist der Schillersche Tell ein einziger Mensch, der das gewöhnliche Maß unserer Sterblichkeit überragt. Einzelnen Szenen der Dichtung nun teilt die Auffassung des Künstlers, verbunden mit seiner schauspielerischen Fertigkeit und seiner vorteilhaften Erscheinung, eine ungewöhnliche Frische, eine anheimelnde Schlichtheit, eine ergreifende Lebenswahrheit mit. Da, wo das Heroische des Tell zurück- und das einfach Menschliche hervortritt, wie in dem Abschiede von seiner Gattin, in dem Gespräche mit seinem Kinde; wo es gilt, dem „ungeheuer Gräßlichen" der Mythe einen Schein der Realität zu verleihen, wie in der Schußszene, erreicht die Darstellung des Künstlers ihren Höhepunkt. . . .

Anders verhält es sich mit dem Monolog des vierten Aktes. Der Künstler setzt seine ganze Kunst daran, uns realistisch die Unruhe eines Jägers, der das Wild erlauert, die stürmische Bewegung eines Mannes, der am wilden Wege mit Mordgedanken umherirrt, zu schildern. Ein fortwährendes Hin und Her auf der Bühne; ein Lauschen, ob sich aus der Ferne der Lärm des Geßlerschen Zuges vernehmbar mache; ein Zerschneiden und Auflösen der getragenen Verse in prosaische Sätze – ein Naturalismus, bei dem leider nur der Dichter zu kurz kommt.

Und noch eins ist in diesem besonderen Falle hervorzuheben. Der Monolog Tells ist eine ruhige Überlegung, ein bewußtes Erwägen, keine leidenschaftliche Aufwallung, kein Hervorsprudeln von Worten und Sätzen; die Seele arbeitet, nicht der Körper... Schon das Hereinstürzen des Künstlers in die Szene ist schief ... In die Seele seines Helden will der Dichter uns einen Blick tun lassen: es fällt ihm nicht ein, uns einen Mörder unmittelbar vor seiner Tat zu zeigen.

Karl Frenzel.

* * *

## Attinghausen

213. Karl La Roche Wien, 10. Juni 1836

La Roche war ein Attinghausen, wie man ihn nie gesehen hat. Wenn ich auch bekennen muß, daß Heurteur diese Rolle wohl in gleicher Vollendung gegeben hatte, so hat doch La Roche größere Phantasie voraus. Er war ein so vollkommener Seher im Sterben, daß der Geist gleichsam den sich auflösenden Körper noch im Tode beherrschte und ihm die Kraft gab, sich noch einmal in die Höhe zu richten. La Roche nämlich stellte sich mit Hilfe seiner Umgebung nochmals auf – das Auge war verglaset, wie von höherer

Verklärung, und man glaubte ihm alles, was er prophetisch sprach. Das unsichere Umhertappen der Hände, die einen Anhaltspunkt zu suchen schienen – das krampfhafte Zucken der Finger – die hochgehobene Brust vor dem Niedersinken, die das brechende Herz versinnlichte – waren die deutlichsten Beweise des Kunstsinnes, der dem Künstler La Roche innewohnt.

Carl Ludwig Costenoble.

211. Bernhard Baumeister Wien, 17. Oktober 1904

Baumeisters Attinghausen ist prachtvoll. In der Maske an den dreizehnten Leo erinnernd, ganz eingesunken, zerknittert, verlöschend, mit einem geisterhaften Glanze der hinüberblickenden Augen, schlägt er in diesen zwei knappen Szenen ein ganzes Leben vor uns auf. Wenn er sagt:

„Lern dieses Volk der Hirten kennen, Knabe!
Ich kenns, ich hab es angeführt in Schlachten",

richtet sich in dem hinfälligen Greise plötzlich ein junger Held auf. Und wie dann Rudenz fort ist, und er sich müde in den Erker setzt, der Zeit nachsinnend, die er nicht mehr versteht, hören wir in diesem flehentlich zornigen: „Was tu ich hier?" alle Bitterkeit des ausgestoßenen Alters klagen.

Hermann Bahr.

Shakespeare

# Hamlet

215. Johann Franz Brockmann Berlin, 17. Dezember 1777

In der ersten Szene, in der er erscheint, tritt er mit dem beredtesten Ausdruck des Schmerzes, langsam und bebend einher, den Blick zur Erde gesenkt, die Arme übereinandergeschlagen, ein wahres Ideal für einen Maler, der den Schmerz malen wollte! Während daß der König spricht und er stumm dasteht, ist gleichwohl seine Stummheit (wenn ich das Wort wagen darf) beredter als eine Menge von Worten. Er seufzt tief aus der Brust, seine Augen scheinen in Tränen zu schwimmen und seine Knie unter ihm zu zittern. Indessen merkt man mitten unter diesen Zeichen der Traurigkeit den Kampf der stärkern Leidenschaft deutlich genug. Sein Unwillen wird in den Blicken voll Verachtung, die er zuweilen auf den König und seine Mutter wirft, merklich sichtbar und bricht auch auf einmal auf die Anrede des Königs: „Mein geliebter Sohn", in den Worten aus: „Lieber nicht so nahe befreundet und weniger geliebt!" Wiewohl er diese Worte nur vor sich hingeworfen, bemerkt er wohl, daß er wider seine Absicht sich zu weit habe hinreißen lassen, er faßt sich also und sinkt wieder in den Stand der Schwermut zurück . . . . .

Was Brockmann besonders als großen Schauspieler auszeichnet, ist die außerordentliche Beredsamkeit seines Gesichts . . . Die Szene, die ich jetzt zergliedern will, ist ein Beweis davon. Sein Auge, naß von Tränen, hängt starr auf den Boden – und ein finstrer Flor von schwarzen Ideen

umhüllt seine Stirn. Seine Freunde treten auf, er erkennt sie, trocknet sich die Augen, und seine Tränen ersticken gleichsam im Hervorkeimen. Ein heitres Lächeln zieht sich über seine Backen und seine Augen – aber es ist nur das Lächeln des dämmernden Tages. Mitten in den Strahl der Heiterkeit mischt sich eine düstre Melancholie, die auf seiner Stirn ein paar trübe Falten zieht, gleich der Sonne, wenn sie nach einem Gewitter in matten Strahlen durch schwarzes Gewölk bricht. Er eilt seinen Freunden entgegen, Gastfreundschaft und Vertraulichkeit auf den Lippen, scherzt mit ihnen und frägt, was sie hierher bringt? Auf die Antwort Gustavs [Horatios]:

„Gnädger Herr, ich kam, Eures Vaters Leichenbegängnis zu sehen",

fängt das Lächeln in seinen Augen an zu schwinden, der Zug des Trübsinns auf seiner Stirn wird stärker; da er sich aber faßt, so mischt er in diesen sich stärker wölbenden Trübsinn einen Anstrich von lustigem Humor und sucht da seine Verlegenheit durch Laune zu verbergen in der Rede: „Spotte meiner nicht, Kamerad, ich denke, du kamst vielmehr auf meiner Mutter Hochzeit."

Gustav: „Die Wahrheit zu sagen, gnädigster Herr, sie folgte sehr schnell darauf."

Diese Antwort Gustavs trifft seine verwundete Seele zu sehr, als daß sein Schmerz nicht reger werden sollte – er vergißt sich, und ob er gleich den lustigen, spöttischen Ton beizubehalten bemüht ist, so reißt ihn sein Unwille doch zu sehr hin, als daß in der folgenden Rede der bittre Ton nicht herrschender sein sollte als der lustige.

„Das war aus lauter Häuslichkeit, mein guter Gustav – um die Braten, die beim Leichenmahl übrig geblieben, bei der Hochzeit kalt auftragen zu können." – – –

Nun ist er seiner nicht mehr mächtig – er vergißt den an-

*„Die Mausfalle“.*

*Hamlet-Aufführung auf Döbbelins Theater in Berlin 1778.*

*Hamlet: Brockmann; König: Brückner; Ophelia: Caroline Döbbelin.*

genommenen Ton gänzlich und bricht in den äußersten Unwillen und den heftigsten Schmerz aus:
„O Gustav, lieber wollt ich meinen ärgsten Feind im Himmel gesehn, als diesen Tag erlebt haben!"
Da diese Idee gleichsam seine Sprache erstickt, so gewinnt er Zeit zu bemerken, daß er sich von seinem Affekt zu sehr habe übermeistern lassen – daher bestrebt er sich, ihn zu bemänteln – läßt seinen Ton zur Schwermut herabsinken, und mit gefalteten Händen, den Blick gen Himmel, sagt er, wie in einer Ekstase:
„Mein Vater – mich dünkt, ich sehe meinen Vater!" . . .
Nun kommt Gustav ganz natürlich auf seine Erzählung von dem in der vergangenen Nacht gehabten Gesicht.
Hier wünscht ich wohl dem Leser ein deutliches Gemälde von Brockmanns trefflichem Gebärdenspiel geben zu können: wie bei Gustavs Erzählung die trübe Wolke auf seiner Stirn sich nach und nach verzieht, seine Augen voll Begierde hervorquellen, Angst, Furcht, Neugierde, Entschlossenheit und Staunen sich wechselsweise in seinem Gesicht mischen – wie wahr, wie meisterhaft hier die Veränderung seines Tons ist! Aber so was muß man nur sehn und hören . . . . .

*

Ich komme jetzt zu einer der größten Szenen dieses Stücks, es ist die Erscheinungsszene des Geistes . . . . Und doch, diese ganze Szene hat mich ganz kalt gelassen – ich hab auch nicht den kleinsten Schauer empfunden . . . . Was tat Herr Brockmann in dieser Szene, und was hätt er tun sollen?
Der Geist tritt auf, Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebendem Knie, keuchendem Atem und vorgebeugtem Leib da – und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochener Sprache, und zwar mit halben Tönen an. Schön! vortrefflich! Aber man erlaube mir gleich

hier eine Erinnerung. Die Erscheinung eines Geistes ... von allen den Umständen begleitet, wie hier, mitten im feierlichen Gepräng der Mitternachtsstunde ... kann ... nicht anders als den äußersten Grad des Entsetzens und Erstaunens in mir erregen. Nun frag ich einen jeden, ob Entsetzen und Erstaunen den Leib vorwärts oder rückwärts biegt? Ich denke, das letztere. Erstaunen fährt allemal zurück. Kein Mensch wird einer Erscheinung, die vor ihn auftritt, ins Gesicht sehen, er wird zurückbeben und von ferne lauschen. Ich daher, wenn ich den Hamlet spiele, würde allerdings Herrn Brockmann in dem schönen und natürlichen Gedanken des Kreuzschlagens und Hutabwerfens folgen – aber meinen Leib rückwärts biegen; und da Erstaunen allemal die Zunge bindet, in dieser Attitüde des Erstaunens drei bis vier Minuten sprachlos bleiben, nach und nach mich mehr vorwärts beugen, nach und nach Worte zu finden scheinen und so den Geist, wie Herr Brockmann in halben, gebrochenen Tönen, anreden ....

Er redet den Geist an, und sein Ton ist in der ganzen Szene der Ton des Bebens und Zagens. Da ihm der Geist verschiedene Male winkt, reißt er sich von seinen Freunden los, schwankt, sein Schwert vor sich gestreckt, mit zitterndem Schritt hinter ihn her. Schön! herrlich! riefen die Zuschauer. Jawohl, schön, dacht ich, aber nur nicht im Sinn des Dichters, nicht in Hamlets Charakter! wenn du anders deinen Shakespeare recht verstanden hast .... Allerdings wird ... die Erscheinung des Geistes seines Vaters Hamlets Zunge anfänglich lähmen, er wird beben, er wird stammeln, wird am ganzen Leibe zittern. Aber nach und nach dämmert Mut und Entschlossenheit in seiner Seele wieder auf ... Fest und entschlossen dem Geist folgen, und da allenfalls in der Mitte des Theaters eine Pantomime, die einen kleinen Kampf, ob er folgen sollte oder nicht, verriete, aber dann mit Entschlossenheit wieder

fortgehen, das allein heißt diese Szene im Sinne des Dichters und in Hamlets Charakter spielen .... Der Geist ruft sein: „Schwört!“ wieder, Hamlets Erstaunen steigt, er war mit seinen Freunden weiter seitwärts gegangen, und auch hier hat sie der Geist vernommen. Das vermehrt seine Verwunderung.

„Hier, und überall?“ –

Der Geist befiehlt ihnen noch einmal zu gehorchen, so daß Hamlet von der Wahrheit dieser Erscheinung immer überzeugter wird. Nun aber frag ich einen jeden: ob Überzeugung über das, von dessen Wahrheit sie überzeugt worden, wohl spotten, ob Hamlet in dieser Situation wohl launigen Ton haben, wohl den Geist sozusagen foppen kann, wie Herr Brockmann hier tut? Wahrlich nicht!

*

Mit dem folgenden Akt fängt Hamlet an, den Gecken zu spielen, und diese Szenen sind unstreitig Brockmanns Triumph. Hier sieht man ganz den Virtuosen und den Meister in seiner Kunst. Spielend wirft er uns hier aus einer Leidenschaft in die andre, jede Art des Ausdrucks steht ihm zu Gebot, seine Nuancen sind fein und eines so großen Künstlers, wie er, würdig .... Nur eins dünkt mich Herr Brockmann in diesen Szenen vergessen zu haben, nämlich daß er den Narren nur macht, sich nur wahnwitzig stellt, nicht ist, und ebendeswegen, weil er den Narren nur spielt, sich oft vergessen, oft aus dieser Mummerei der Narrheit herausgehen ... muß.... Es ist immer ein Unterschied unter Narr sein und unter den Narren nur machen. Das scheint aber Herr Brockmann zu vergessen ....

Nun sage man mir, enthält die ganze Szene Hamlets mit Güldenstern wohl einen Zug von Narrheit? Kann Hamlet wohl in ihr den Narren machen wollen? Nimmermehr!

Alle seine Reden sind so vernünftig, enthalten so ganz und gar nichts Närrisches, charakterisieren Hamlets Schwermut und seine Aufgebrachtheit über das ihn aushorchen wollende Hofgeschmeiß so klar, daß ich gar nicht begreifen kann, wie Herr Brockmann diese Szene hat auf einen närrischen Fuß nehmen können. Überhaupt besteht das Geckenspielen des Hamlets nicht sowohl darin, daß er selbst der Narr ist, sondern vielmehr darin, daß er andre dazu macht. . . .

*

Ich komme jetzt zu dem berühmten und mit Recht allgemein bewunderten Monolog: „Sein oder Nichtsein!" ... Indem er aus diesem philosophischen Selbstgespräch zurückkommt, wird er Ophelien gewahr, die mit einem Gebetbuch auf der Seite steht. Des Gedankens von dem Hinausgehen aus der Welt noch so voll, naht er sich mit der größten Rührung der schönen Ophelie. Diese Szene enthält so viel Rührendes, so viel ans Herz Dringendes, daß ich es Herrn Brockmann kaum vergeben kann, daß er durch sein am unrechten Ort den Gecken Spielen uns alle diese Rührung weglachen gemacht hat. Hamlet liebt Ophelien. . . . Sein Ton ist niemals närrisch, bitter und spottend wird er wohl – aber nie ist der Ton der Ton des Hanswurſts. Das heißt, die ganze Szene und den ganzen Sinn des Dichters vergreifen. . . .

Johann Friedrich Schink.

216. Johann Franz Brockmann Berlin 1778

Es ist im genauesten Verstande wahr, was man von der Entzückung sagt, in welche Brockmann die sonst so frostigen Berliner zu versetzen gewußt hat. Als ich von Hannover zurückkam, war alles so voll, so begeistert von seinem täuschenden Spiele, vornehmlich in der Rolle des Hamlet, daß sogar in allen Küchen und Bedientenstuben von nichts anders

gesprochen wurde ... Auch mich riß er völlig hin, und er schien alle Erwartung zu übertreffen, die ich mir je von einem guten Schauspieler gemacht hatte. ...

Erst bei der dritten, vierten Vorstellung kam es mir vor, als wenn ich eine Möglichkeit entdeckte, wie Garrick ihn dennoch übertroffen haben kann. Der Engländer, sagte ich mir ... mag vielleicht weniger getan und eben dadurch mehr geleistet haben. Es schien mir, als wenn Brockmann für den Charakter dieses Prinzen zu viel tue, sich zu lebhafte Bewegungen gebe und zu viel nachahmende Gebärden in sein Spiel mischte. Zuweilen war mir, als wenn ich einen feierlichen Gelehrten erblickte, wo ich das vornehme Wesen eines Prinzen erwartete. Endlich glaubte ich sogar zu bemerken, daß er die allmähliche Gradation und die mannigfaltigen Abänderungen der Launen und Gemütsbeschaffenheiten, in welche der Dichter diesen unnachahmlichen Charakter geraten läßt, nicht genug studiert habe. Mit einem Worte: wenn ich meiner Kritik Gehör gebe, so kann der Engländer den Deutschen zwar nicht in dem täuschenden Ausdruck der Leidenschaften, wohl aber in der Kenntnis der großen Welt und in dem tiefen Studium seines Autors übertroffen haben. Moses Mendelssohn.

217. Friedrich Ludwig Schröder Berlin, 1. Januar 1779

... Schröder weicht gleich in der dritten Rede von Brockmann ab. Bei letzterm war in der Stelle, die sich anfängt: „Scheint? Nein, es ist usw." der klagende, elegische Ton der Hauptton, man ward in selbigem nicht das mindeste von Bitterkeit gewahr. Ganz anders beim erstern: der Ton der Schwermut fiel gar merklich in den des Unwillens, den er zwar zu verstecken bemühet war, der aber dennoch gegen Ende mit Stärke hervorbricht; mit Stärke zwar, dennoch aber mit einem gewissen Ansichhalten; es ist nicht

der Ton des völlig losberstenden Unmuts. In dem darauffolgenden Monolog, den Brockmann bloß mit Wehmut vortrug, machte uns Schröder all die verschiedenen Affekte, die in seiner Brust kämpften, durch die mannigfaltigen Abänderungen seines Tons ersichtlich. Lediglich die Worte: „O daß dies feste" usw. brachte er mit der tiefsten Rührung hervor, die aber in der folgenden Stelle: „Gott! Gott! wie ekelhaft" usw. durch Widerwillen verdrängt wurde, und so bezeichnete er all die in seiner Seele abwechselnden Affekten aufs genauste. In der Szene des zweiten Akts bei der Erscheinung des Geistes benahm sich Herr Schröder wiederum ganz anders als Brockmann. Erstaunungsvoll taumelte er hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte ihm der Hut ab, keuchend und an jedem Gliede zitternd bog sich sein Leib noch immer rückwärts, er blieb einige Momente in der Stellung, dann beugte er sich allmählich wieder vorwärts hin, lauschte dem Geiste entgegen, und nun erst fand er Worte, die aber seine Zunge nur halb herauszubringen vermochte. Nach und nach verlor sich die Erschrockenheit aus seiner Seele, das Beben seiner Glieder hörte auf, sein Ton ward fester, und bei den Worten: „Wofür sollt ich mich fürchten?" usw. las man aufs deutlichste Entschlossenheit in seiner Miene. Rasch eilte er nach den Worten: „Ich will mit dir gehn!" hinter dem Geiste her. Auf der Mitte des Theaters überfiel ihn – wie man aus seinem stummen Spiel sahe – der Gedanke, nicht ohne einen kleinen Schauer: „Ob du auch wohl tust?" Allein kaum geboren, erstickte er ihn als zu kleinmütig, seiner völlig unwert, und mit dem festesten Mute folgte er der Erscheinung. In der Unterredung mit dem Geiste seines Vaters, bei dessen Erzählung, war an Schrödern keine Spur von Zagen mehr wahrzunehmen. Festes Muts stand er da und voller Begier nach den Dingen, die er schon zum Teil ahnete. Während der Erzählung sahe

man wechselsweise Mitleiden, Rachgier und den herbesten Schmerz in seinem Innern arbeiten. Der folgende Monolog ist einer seiner schönsten. Versunken in ein Meer mannigfaltiger Empfindungen, worin ihn teils die Erscheinung, teils deren Erzählung gestürzt hat, starrt er dem verschwundenen Geiste eine Zeitlang sprachlos nach; endlich bricht er in die Worte aus: „O du ganzes Heer des Himmels" usw. Dann kehrt er zurück aus seiner Ekstase, wiederholt sich in Gedanken die letzten Worte seines Vaters und ruft mit der Stimme des innigsten Gefühls aus: „Deiner gedenken?" Und fährt im Tone der feierlichsten Beteurung fort: „Ja, du armer, unglücklicher Geist" usw. Der Befehl seines verstorbenen Vaters tritt nochmals in aller seiner Kraft vor seine Seele, entflammt sie, jede seiner Bewegungen wird lebhafter, seine Rede bricht in vollem Strom aus: „Deiner gedenken? Ja, ja, ich will sie usw." Mit einem Male fallen ihm die Urheber des Mordes ein; diese Erinnerung durchschüttert sein ganzes Wesen, und voll des stärksten Abscheus sagt er die Worte: „O abscheuliches Weib! O Bösewicht" usw. Hastig reißt er nunmehr seine Schreibtafel hervor, Wut funkelt ihm im Auge, schwillt jede seiner Gesichtsmuskeln auf, mit bitterm Lächeln und mit halberstickter Stimme knirscht er: „Man kann lächeln und immer lächeln und doch ein Bösewicht sein." Mit vor Zorn bebender Hand schleudert er diese Bemerkung in seine Tafel, und nun im Tone des glühendsten Grimms und der bittersten Verachtung: „So, Oheim, da stehst du!" Plötzlich erinnert er sich der letzten Worte seines Vaters, Mien' und Ton ändern sich, bezeichnen Wehmut, und er wiederholt sie sich mit der innigsten Rührung und mit der Feierlichkeit, womit sie ihm gesagt wurden: „Leb wohl, leb wohl, Sohn! gedenke meiner!" Versunken in all den Empfindungen, die diese Losung in ihm rege macht, das eine Auge glänzend vor Betrübnis über

seinen Vater und das andere lodernd vor Rachgier, indem es sich durch wiederholtes Hinblicken auf die Abschilderung seines Oheims neue Nahrung seiner Wut schöpft, wird er von Gustav [Horatio] und Bernfeld [Marcellus] überrascht...
Seine Anreden an den Geist (Szene 9, Akt 2) sind ein Gemisch von Erstaunen über seine Allgegenwart und von Bedaurung, daß er so umhergetrieben wird. Und so paßt auch vollkommen sein letzter Zuruf an ihn: „Gib dich zur Ruhe, unglücklicher Geist!" den er mit der größten Rührung des Herzens hervorbrachte. Brockmann sagte all diese Reden bis auf die letzte in dem Tone schäkernder Laune. Wie falsch dies war, denk ich, leuchtet wohl jedem ins Aug.
Im folgenden Akt spielt Schröder den Gecken gerade so ... wie's ... Shakespeares klarer, dürrer Sinn gibt; er bleibt immer unter der Vermummung des Narren noch Hamlet, artet nie zum bloßen Lustigmacher, zum Fopper aus, läßt gar oft die Larve fallen, die er bloß aus Politik vorgenommen, verrät sodann die Wunden seines Herzens und wodurch er sie empfangen, welches er zwar gleich wieder zu bemänteln beflissen ist. Die Mischung von Schwermut und Lustigkeit macht ... einzig und allein das Närrische von Hamlet aus.
Die Szene mit der Ophelia faßte Schröder auch aus einem ganz andern, und aus dem nur allein wahren Gesichtspunkte. Er bearbeitete sie fürs Herz, Brockmann bloß für unsre Lachmuskeln, indem er noch immer den Geck fortzuspielen für gut befand, da er doch, wie's ganz klar an den Tag liegt, den freundschaftlichen Warner machen sollen.... Noch glimmt ein starker Überrest Zuneigung in seiner Brust für sie, dieser bewegt ihn, aus Besorgnis der Schicksale, die sie noch in der Welt betreffen könnten, ihr zur Entfernung aus selbiger zu raten. Die Gründe, die er zu dem Behuf anführt, trägt Schröder mit aller der Rührung, mit dem sanft eindringenden herz-

greifenden Tone vor, womit sie der Dichter will vorgetragen wissen. Sein Ton in den Worten: „Geh in ein Nonnenkloster", den er so meisterhaft aufs mannigfachste abzuändern wußte, war kein bittrer und ins Komische fallender Ton, sondern immer der Ton des freundschaftlichen Zuredens, der aber, je mehr er wiederholt ward, je mehr Wärm und Seelandringendes bekam. . . .

In dem Auftritt mit der Königin . . . brachte er gleiche Wirkung hervor. Wie fein waren nicht seine Übergänge von Schmerz zur Bitterkeit und zum höchsten Unwillen, und von diesem in der Folge zur wiedererwachenden kindlichen Zärtlichkeit! Wie nachdrucksvoll Spiel und Sprache bei dem Gegeneinanderhalten der Bildnisse der beiden königlichen Brüder! Wie glücklich angebracht der Zug bei den Worten: „Ein zusammengeflickter Lumpenkönig!" Schröder schlägt hier mit äußerster Heftigkeit auf das Porträt seines Oheims, so daß es zertrümmert; er verfolgt mit seinem Auge die auf der Erde rollenden Stücke, und indem er es emporheben will, trifft er auf den Geist. Wie weit natürlicher ist dies Abdrehen des Gesichts von der Mutter als beim Brockmann, ders ohn alle Ursach tat, und wie trefflichen Effekt bringt es nicht hervor. Bei Erblickung dieser ganz unvermuteten Erscheinung erstarb das Wort, kaum halb gesagt, Schrödern auf den Lippen; sein Körper bebte zusammen, jedes seiner Glieder erstarrte, er atmete schwerer, seine Augen schienen „aus ihren Kreisen hervorzutaumeln", sein Haar sich bergan zu sträuben; er war das lebendigste Bild des Entsetzens; Bühn und Komödiant schwand ganz aus unsern Augen weg. Bei den Worten: „Wie steht es um Euch, Mutter?" vermied Schröder wiederum einen Fehler, den Brockmann begangen. Letztrer blickte dabei nach seiner Mutter um; erstrer tat, ohne sein Auge von dem Geist im mindesten abglitschen zu lassen, auf den es fest ge-

heftet war, seiner Mutter, die er mit schwankender Hand hielt, die Frage.

Johann Friedrich Schink.

218. Johann Friedrich Reineke Dresden 1780

... Nun zu der Szene, wo ihm sein Vater erscheint: Sobald er ihn erblickt, sinkt er mit ausgebreiteten Armen rückwärts, in welcher malerischen Stellung er von seinen Begleitern unterstützt wird. Sein Gesicht hat die Farbe des Todes, und der Ton seiner Stimme ist zitternd, doch wird sie immer nach und nach fester, wie sich seine Herzhaftigkeit vermehrt. Er reißt sich von seinen Begleitern los, tut mit gezücktem Schwert einige schwankende Schritte, wenige Augenblicke zweifelhaft still, und folgt dann, mit weniger Furcht, dem Geist nach. Brockmann spielt diese Szene ebenso, ob man es ihm gleich als einen Fehler auslegen wollte, weil Hamlet so mutig wäre, daß bei ihm Furcht die Wirkung dieser schreckenvollen Erscheinung nicht sein könne... Hamlet erscheint mit dem Geist auf dem Kirchhofe, stützt sich auf sein Schwert, hängt mit vollem Auge an ihm, und seine Bestürzung nimmt sichtbar zu, wie sich das Intresse in der Erzählung des Geistes vermehrt. Er verschwindet. Hamlet will ihm nach und bleibt in dieser Stellung einige Augenblicke stehen, die ihm Sammlung für seine Bestürzung verstatten. – In der Unterredung mit Gustav [Horatio] bemerkt man an Hamlet Ängstlichkeit und Furcht als Folgen der vorhergehenden Begebenheit, und ganz vortrefflich drückt Reineke durch Spiel und Deklamation das Mißtrauen wegen Unverschwiegenheit dieser beiden aus.

Die Szenen des Wahnsinns spielt Reineke mit vieler Kunst: er ist tief in den Sinn des Dichters eingedrungen, daß er nie etwas für Torheit nehmen wird, was Äußerung der Vernünftigkeit ist. Sein Spiel ist in diesen Szenen so eine

gewisse künstliche Laune, die uns seine Verstellung sogleich merklich macht, aber mit dem beißendsten Spott und dem ausdrucksvollsten Mienenspiel verbunden ist. Unstreitig sind die Szenen des Wahnsinns, in der Rolle des Hamlets, der meisten Schwierigkeit unterworfen, und eben die hat Reineke am glücklichsten zu übersteigen gewußt. Er bringt an verschiedenen Orten ganz vorzügliche Feinheiten des Spiels an: gleich in der ersten Szene seines Wahnwitzes mit Oldenholm [Polonius] richtet er anfänglich seine Antworten gegen die Seite, wo dieser nicht steht – und es würde mir nicht schwer werden ... noch viele Beispiele dieser Art aufzufinden. . . . . .

Sein oder Nichtsein, der so merkwürdige Monolog, bei dem ich aber für heute mit unserm Reineke nicht zufrieden war. Daß er auf dem Theater einige Augenblicke sichtbar ward, ohne zu sprechen, war richtig, würd aber mehr Wirkung gehabt haben, wenn er durch Mienen und Spiel die Gedanken seiner Seele, Mord, mehr ausgedrückt hätte.

Hier ließ sich mancherlei Spiel anbringen. Reineke zog bei den Worten: „Wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte", einen Dolch, der richtiger vor dem Selbstgespräch durch einen Versuch zu seiner Bestimmung, durch ein aufmerksames Betrachten, angebracht wäre. Dergleichen Spiel, von dem ich hier nur eine kahle Anzeige gegeben habe, würde Hamlet gleichsam rechtfertigen, wie er itzt auf eine Betrachtung des Selbstmordes gelangt sei. Den Monolog selbst sagt er viel zu rasch, da er einen ruhigen, langsamen, überlegenden Ton verlangt, und den sehr verschiedenen Sinn bei der Wiederholung, sterben, schlafen, hat er nicht genugsam bemerkt.

In der Szene mit Ophelia ist Hamlets Charakter Melancholie im höchsten Grad ... Da er keine Hoffnung hat, sie zu besitzen, so will er auch nicht, daß sie eines andern werde,

und daher der Rat, in ein Nonnenkloster zu gehen. Wenige Worte, aber groß in dem Umfang ihres Sinnes! Sie verlieren auch nicht im mindesten in dem Munde unseres Reinekens. Sein Ton, mit dem er sie sagt, ist angreifend, überredend, und er bemerkt hierbei etwas, was völlig in der menschlichen Natur seinen Grund hat, daß, wenn wir eine Sache von Wichtigkeit wiederholen, wir sie bei jeder Wiederholung mit zunehmender Leidenschaft äußern werden. Wie wenige Schauspieler wissen das! –

Das Selbstgespräch, wenn der König betet, trägt Reineke zu nahe bei dem König und viel zu laut vor; alle Wahrscheinlichkeit geht verloren, daß es dieser nicht hören würde.... Der Auftritt zwischen Hamlet und seiner Mutter ist der stärkste und schönste im ganzen Trauerspiel. Hamlet schreibt, eh er noch zu seiner Mutter geht, sich seine Rolle selbst vor.... Lindigkeit durch eine notwendige Streng überdeckt. Reineke ist diesem Gesetze genau nachgefolgt. Feurig und mit einer gewissen Ängstlichkeit ruft er hinter der Szene: „Mutter! Mutter!", tritt hitzig und überraschend herein, schüttet in den Worten: „Ihr habt meinen Vater sehr beleidigt – Ihr seid die Königin, Eures Gemahls Bruders Weib", all seinen Zorn mit einem Blick der Verachtung und einem schaudervollen Ton aus. Aber bald sagt ihm sein edles, gefühlvolles Herz, was eine Mutter sei, und „Ihr seid meine Mutter" ist der Ausdruck kindlicher Ehrfurcht. Doch sein Vorsatz, sie von Abwegen zurückzuführen, nötigt ihn bald wieder, Strenge zu brauchen, die noch mehr durch die Verstellung seiner Mutter ... gereizt wird: er nötigt sie mit Zwang auf einen Stuhl, um ihr Herz in die Presse zu nehmen. ... Hamlets Seele ist ganz mit dem Gedanken angefüllt, seine Mutter womöglich zur Tugend zurückzuführen ... und hält nun seiner Mutter die Größe und Mannigfaltigkeit ihrer Schandtaten vor, das Reineke durch eine Deklamation auszuführen weiß, die auch

dem größten Bösewicht bis in das Innerste dringen würde... In Ansehung des Spiels gefiel mir eine Veränderung nicht: wenn er ihr die Gemälde ihrer Männer zeigt, so hält er sie ihr beide zugleich vor, da er sie, wie er es sonst getan, bei den Worten: „Das war Euer Gemahl – seht nun hierher, hier ist Euer Gemahl", mit dem andern Gemälde überrascht' und in größere Verwirrung setzte. – Der Geist erscheint, dessen Erblickung Reineke auf eine sehr natürliche Art vorstellt, indem er bei der Stelle: „Ein zusammengeflickter Lumpenkönig", das Gemälde nach der Seite wirft, wo der Geist herkommt, daher seine Augen diese Erscheinung fassen müssen. Hab ich je einen Schauspieler all das ausdrücken gesehen, was der Zustand, in dem er sich befand, verlangte, so ist es Reineke in dieser Szene, und doch ist es Leidenschaft ohne alle Übertreibung und Grimassierung, ganz die gute, unverstellte Natur. Die Königin beschreibt seinen Zustand: „O weh, wie stehts um dich, daß du deine Augen so auf einen Ort heftest und mit der unkörperlichen Luft Gespräche führst? Deine Geister schauen wild aus deinen Augen heraus, deine Haare starren wie beseelt empor und stehn unbeweglich auf ihren Enden. – O mein lieber Sohn, was schaust du so an?" Und doch ist das Gemälde, das Reineke macht, mit diesen Worten nur skizziert. Besonders bewundr' ich, daß seine Stellung, Haltung, Bewegung des Körpers ... bei so einem schweren Gegenstand, als dieser ist, dem Zustand seiner Seele so sehr ähnlichen. Ebenso richtig war seine Bestürzung bei dieser zweiten Erscheinung stärker als bei der ersten, weil sie ihm unvermutet kam. Ganz vortrefflich ist auch sein Spiel, wenn der Geist verschwunden, er sich nach und nach von dem Schrecken erholt ...

Hamlets „Gute Nacht" drückt mehr aus als ruhig und schlafvoll; eine tugendhafte Nacht, die Zurückschauderung von dem blutschänderischen Bette war Hamlets eifrigster Wunsch,

und Reineke weiß ihnen durch Spiel und Sprache diesen Sinn beizulegen . . .

Literatur- und Theater-Zeitung.

219. Pius Alexander Wolff Berlin 1816

Mit Wolff legst du [Goethe] Ehre ein. Er gefiel besonders in Hauptsachen und wurde herausgerufen. Er weiß sich zu verschaffen, sogar was ihm die Natur versagt zu haben scheint, und man kann ihn einen Künstler nennen. Die zwei schwersten Stellen im Stücke habe ich niemals so gut, will sagen so vollkommen darstellen sehn: den Monolog Sein oder Nichtsein und den, wo der König betet. Das letzte so heimlich, verständlich und wahrhaft und sicher, daß der König unmöglich etwas davon merken kann: denn das will auf unserer Bühne schon etwas sagen.

Was seine Haltung nach außen betrifft, so hoffe ich, daß unsere von ihm lernen sollen; denn in diesem Punkte sind sie, wenige ausgenommen, an das Schlechteste gewöhnt, und unsere Rezensenten wissen ihnen wohl ein versprochenes Wort und andere Kleinigkeiten der Kostümerei vorzuwerfen, doch wissen sie den Teufel, wie ein Mensch aussehen soll, den Gott gemacht hat.

Auch seine Sprache ist kräftig, mild, frei und zusammenhängend bis auf Kleinigkeiten, z. E. den weiblichen Endungen der Verben: nehmen, geben, sterben, schlafen, wo er die Zunge an den Oberkiefer drückt und die letzten Silben durch die Nase spazieren müssen. Dies tut er nun zwar nicht immer, er scheint sogar das Geheimnis zu kennen; aber bei einem Orator darf es nie vorkommen als im Komischen, auch habe ich den Fehler noch nie an Italienern bemerkt.

Karl Friedrich Zelter.

220. Pius Alexander Wolff 22. August 1818

Sein Posa und sein Hamlet waren Darstellungen von höchster Vollendung, der Hamlet in psychologischer Entwickelung bewunderungswürdig. Hierbei brachte er Garricks Ansicht zur Anwendung, daß kein Mensch imstande sei, den Schmerz in seiner Mimik auszudrücken, der Hamlet beim Anblick des Geistes seines Vaters erfassen mußte. Und mit welcher Meisterschaft führte Wolff dies aus, besonders in der Szene mit der Mutter im dritten Akt, wo er während seiner Überredung sich endlich auf deren Schoß setzte und beim Erscheinen seines Vaters mit einem Mark durchschütternden Schrei zur Erde glitt, immer den Rücken dem Publikum und das Gesicht dem Geiste zugewandt. Die vorgestreckten, immer zitternden Hände sowie das ganze Beben des Körpers machten auf den Zuschauer einen überwältigenden Eindruck. Diese Kühnheit, die ganz gegen die Regeln der Schauspielkunst streitet, führte er aus, ohne im mindesten die Schönheit zu verletzen; selbst Goethe, dem es ein Greuel war, wenn der Schauspieler gegen diese Regeln fehlte, würde sich bei solcher meisterhaften Ausführung damit einverstanden erklärt haben.

Eduard Genast.

221. Pius Alexander Wolff Leipzig 1818

Herr Wolff gab weder den altherkömmlichen, aus bunten Lappen zusammengenähten Prinzen, noch den neubeliebten, an Willen, Plan und Tat gleich insolventen Schwächling... Die Basis war unverkennbar Schmerz über eine Untat, wovon seine Mutter die Mitschuldige war, und verachtender Spott über die Gebrechlichkeit menschlicher Moralität.. Ungewöhnlich war es, daß er die erste Szene mit dem Geiste zu Anfang ganz mit dem Rücken gegen die Zuschauer spielte.... Die Rede Hamlets klang um so schauerlicher, da man den

Mund nicht sah, aus dem sie kam, und seine Richtung dämpfte den Schall, ohne daß die Verständlichkeit darunter litt.

Das war der Fall im Anfang des Monologs hinter dem betenden König. Herr Wolff ging hier in der sogenannten Heimlichkeit zu weit, so wie er früher im Gebärdenspiel zu weit gegangen war, wo er bei den Worten: „Mit einer Nadel bloß", die Länge der Nadel an dem kleinen Finger der linken Hand versinnlichte. Hätt er dabei auf die Zuschauer geblickt, so wäre die Gebärde lächerlich geworden; daß er die Augen selbstbetrachtend auf diesen Finger richtete, machte sie erträglich, aber weiter nichts. . .

Das Verwechseln der Rapiere machte er sehr schicklich bemerkbar durch einige eingelegte Worte. Als er sich verwundet fühlte, klagte er über die Unredlichkeit des Laertes, die eines gespitzten Stahls im Waffenspiele sich bedient hatte. Genugtuung dafür zu fordern, warf er ihm sein Rapier hin, entriß ihm das gespitzte und brachte so den Gedanken des Dichters zu allgemeiner Anschaulichkeit.

Adolf Müllner.

222. Pius Alexander Wolff

Die Szene mit Ophelia hab ich ihn dreimal ganz verschieden geben sehen. Einmal sprach er die Schlußworte: „Geh in ein Kloster!" ton- und gemütlos, wie an andere Dinge denkend. Das andere Mal erzürnt, wie über ihr Schicksal ernstlich besorgt und aufgeregt. Und endlich hatte er einen ganz anderen Weg eingeschlagen und sagte wehmütig-zärtlich: „Geh in ein Kloster!" Wie ein scheidender, betrübter Liebhaber, den verstellten Wahnsinn vergessend und aufgebend.

Solche Abweichungen, folglich Widersprüche bei einer solchen Aufgabe, gereichen dem Darsteller zur höchsten Ehre. Sie beweisen, daß auch ein Dichter in ihm lebt, der sich nicht mit

einmal erlernten Formen abfinden läßt, sondern stets nach neuem Erkennen und Durchdringen strebt.

Karl von Holtei.

223. Maximilian Korn Wien, vor 1823

Korns Ansicht über den Hamlet und die Art, wie er dieselbe zur Anschauung bringt, ist zuverlässig in jenen Teilen, welche die hohe Bildung, den edlen Geist, die Empfänglichkeit für fremde Vortrefflichkeit, den feinen Ehrgeiz, die tiefe, innige Liebe zu seinem Vater zeigen und vor allem in jenem des künstlichen Irrsinnes höchst vollendet und der höchsten Würdigung wert. Dagegen könnte man fast durchaus die Schattenseite des Charakters vermissen, die Schwäche des Willens und den Hang zu Heuchelei und Verstellung. . . . Man könnte ihn füglich den „Darsteller des Schönen" nennen.

F. C. Weidmann.

224. Ludwig Löwe Wien, 1831—1836

(30. Mai 1831.) Löwes Hamlet war, wenn man die ganze Gestalt berücksichtigt, äußerst schwach zu nennen. Er machte, wie alle Darsteller jetzt zu tun pflegen, eine Menge Gedankenstriche, wo die Rede in einem Strom fortrollen soll. Der berühmte Monolog wurde, dünkt mich, in unzweckmäßiger Farbe gegeben; denn statt das Sprachorgan so tief als möglich herunterzustimmen, trug unser Hamlet seine Reflexionen in wunderlicher Höhe vor. Daß jeder Dänenprinz, also auch der unsrige, die Szene, wo der König betet, mit gedämpfter Stimme gibt, ist natürlich; jeder Schauspieler weiß, daß dieses Zusammenquetschen des Organes bei dem Volk im Parterre seine gute Wirkung nicht verfehlt. Aber daran denken wohl wenige, daß solches Dämpfen der Stimme im Grunde nur zu den mechanischen Kunststückchen der Darsteller gehört. . .

So vieles an Löwes Leistung auszustellen sein dürfte, so muß ich doch mit vollem Herzen niederschreiben, daß mich die Szene Hamlets im vierten Akte, wo er seiner Mutter Herz in die Presse nimmt, so ergriff, daß ich, ein erstochener Polonius, fast eine unwillkürliche Bewegung mit dem Körper gemacht hätte. Ich habe lange so etwas Vollendetes aus keines Schauspielers Munde in der Weise kommen hören..
(11. Mai 1836.) Sein Hamlet ist, wie alle seine tragischen Rollen, zu gemein-bürgerlich – das Erhabene fehlt in Ton und Vortrag. Auch die äußere Gestalt hat das Edle nicht, das zum Hamlet unerläßlich ist. Löwe ist nur ein als Hamlet verkleideter ehrenwerter Bürgersmann.

Carl Ludwig Costenoble.

225. Emil Devrient Leipzig 1838

Emil Devrient gibt als Hamlet den schwachen, zärtlichen Muttersohn, den süßen Schönredner, den elegischen Mondscheinjüngling. Deshalb ist er am wirksamsten in der Szene mit der Mutter; im Verhältnis zur Mutter kommt eben diese *eine* Seite seines Wesens zur Erscheinung. Allein er gibt nicht den metaphysischen Kopf, nicht die innere Arbeit der blassen Grübelei, die ihn um seine Tatkraft bringt. So wie er die Rolle faßt, ist Hamlet wohl aus süßlicher Elegie der Empfindung, aber nicht aus überwachter Denkkraft unfähig zum Handeln. Den Monolog über Sein und Nichtsein legt Emil Devrient den Leuten wie ein Bonbon auf den Teller; man sieht nicht, wie er sich aus der rastlos arbeitenden Seele windet. Die Szene mit den Schauspielern läßt er fälschlicherweise fort; eben weil er auf diese Seite des Charakters nichts gibt. Sie ist aber die wesentliche; die andere schmeichelt sich dem Publikum ein, ist aber nicht eben die schwierigere, eines Künstlers vom ersten Range würdigere Aufgabe.

Gustav Kühne.

226. Emil Devrient Gastspiel in Berlin, 26. Mai 1846

Eine Seite des Hamlet erscheint uns in die Darstellung des Herrn Devrient fast gar nicht aufgenommen, nämlich, um es mit einem Worte zu sagen, der Humor der Tollheit Hamlets. Wir vermißten in den meisten Wendungen, die der Prinz in verstelltem Wahnsinn spricht, jene Stimmung Hamlets, in welcher er sich durch den Witz Luft macht, und durch den Kontrast seiner innern Zerrissenheit, mit dem dieselbe künstlich überdeckenden, gegen sich wie gegen seine Umgebung gerichteten Spott so tragisch wirkt. Die Repliken unsers Darstellers gaben uns meist nur den Zug der Schwermut, in welchem jener dem Hamlet so wesentliche Zug des Humors der Tollheit fast ganz verloren geht.

Heinrich Theodor Rötscher.

227. Emil Devrient und Bogumil Dawison Dresden 1854

Wenn derjenige Hamlet, den ... Emil Devrient .... spielt, ganz der richtige ist, dann kann man allerdings nicht begreifen, wie dieser fast atemlose, hetzende und gehetzte, in ewigem Drang des Außersichseins befindliche Hamlet, der also die Tatkraft gleichsam selber ist, nicht dazu kommt, Dänemarks von einem Usurpator eingenommenen Thron binnen vierundzwanzig Stunden ganz über den Haufen zu werfen. Aber auch mit dem Hamlet ... Dawisons kann man nicht ganz einverstanden sein. Dawison wird ..... anfangs überraschen. Man wird sagen: diese abspringende, bizarre, geistreich ironisierende, dann sich wieder versuchsweise zur Tat aufstachelnde Natur ist der richtige Hamlet..... Nach späterer Erwägung .... kommt man zu der Überzeugung, daß sein Hamlet aus zwei unvermittelten Teilen besteht: aus einem konversationellen und einem monologischen. Dort folgt man mit ebensoviel Interesse wie hier, man hört den pikanten Dialog mit ebensoviel Befriedigung wie sozu-

sagen die Parabasen, die er mit gesteigertem Ausdruck zum Publikum richtet; aber beide Teile sind unverbunden. Es sind geradezu zwei Menschen, die mit uns sprechen, nicht bloß zweierlei Zustände, die ausgesprochen werden. Der positive Grundmensch, das Individuum Hamlet fehlt. Könnte man beide Naturen, die Emil Devrients und die Dawisons, verschmelzen, so würde man, glaub ich, den allein richtigen Hamlet bekommen. Jener muß ablassen von seinem stürmischen Eifer, muß sich . . . das Ritardando des harmlosesten Preisgebens und Geringachtens seiner selbst stellen, und dieser müßte etwas zu gewinnen suchen, was man sich freilich nicht geben kann, die Poesie seiner Rolle. Der Emil Devrientsche Zauber, der die Person Hamlets zu einer einheitsvollen, geschlossenen Blüte der Individualität macht, darf nicht fehlen. Karl Gutzkow.

228. Wilhelm Kunst Lübeck 1838

Sein Dänenprinz, in der äußern Erscheinung von leuchtender Schönheit, war der Hamlet, in dessen tiefstem Innern der ihn selbst zerstörende Keim des Irsinns lauert, den er künstlich zu spielen sucht. Kunst bannte den Zuschauer von Anfang bis zuletzt in das Rätsel der Frage, ob hier wirkliche oder verstellte Geistesstörung und wo zwischen beiden die Grenze sei. In den letzten Akten erschien er stumpf brütend und wie hinwelkend, ein tödlich verwundeter Ringer, bis plötzlich aufflammende, fassungslose Leidenschaft ihn in die Höhe riß, wie an Opheliens Leiche.

Rochus Freiherr von Liliencron.

229. Jean Baptiste Baison Hamburg 1836–1846

Baison wußte die philosophische Grübelei und die bittere Ironie Hamlets meisterhaft darzustellen, wie ihm auch im

höchsten Grade jener Humor zu Gebote stand, welcher, ein Kind des Schmerzes, nur auf dem Boden des Unglücks, ja oft der Verzweiflung gedeiht. Ein Glanzpunkt war die Szene mit Ophelia; hier trat vorzüglich bei den Worten: „Geh in ein Kloster, leb wohl", die Liebe zu Ophelia, der Schmerz, dieselbe seiner Rächermission opfern zu müssen, mit aller Innigkeit hervor und ließ ihn die Maske des Wahnsinns abwerfen, welche er erst im Moment des Abgehens wieder annahm. Nicht minder ausgezeichnet war Baisons Spiel während des Schauspiels. Zu Opheliens Füßen liegend und mit ihrem Fächer spielend, schien er ganz mit ihr beschäftigt, und nur manchmal verriet ein einzelner Strahl des Auges, wie scharf er sein Ziel gefaßt hatte. Erst gegen das Ende des Stückes heftete er längere Blicke auf den König, und zuletzt kroch er ihm, so wie dieser seine Beklemmung zeigt, einer Schlange gleich, auf der Erde entgegen, worauf er dann mit ihm zugleich in die Höhe sprang.

Ottilie Assing.

230. Josef Wagner Leipzig, Februar 1846

Sein Hamlet ist eine sehr interessante Leistung, und sie erfüllt besonders an den Punkten plötzlicher Erregung und jäher Übergänge das ganze Stück mit einem erschütternden Leben. Dieser eigentliche dramatische Pulsschlag Hamlets wird selten so stark und schön zur Geltung gebracht. Reife Schauspieler, denen der Hamlet durchgehends zufällt, pflegen die Wucht der Rolle in das räsonnierende Element derselben zu legen und darüber einen guten Teil der doch auch gar hitzigen Hamletsnatur zu verlieren. Herrn Wagner gelingt eine entgegengesetzte Fassung: die heftig treibende Natur des Sohnes, des zur Rache berufenen Sohnes, ist ihm alles bewegende Kraft, und der überlegenen Geistesgaben bedient er sich nur als Mittel zum Zweck. Er verweilt nicht

breit und wohlgefällig, wie dies zumeist geschieht, bei den Szenen und Stellen, welche episodisch in Entfaltung der geistigen Mittel sich ausbreiten, er verliert nie einen Augenblick das Ganze seines Zweckes aus den Augen, und gerade dadurch kommt ein pulsierender Drang, ein Hauch geistigen Heldentums in die Rolle, wie die vorzugsweise reflektierenden Hamletspieler selten erreichen. Heinrich Laube.

231. Josef Wagner Wien

... Es war ein unbeschreiblicher, ich sage ruhig: ein großartiger Anblick, wenn hinter dem kleinen Löwe und der stattlichen Frau Hebbel Wagner-Hamlet in seinem ernsten Schwarz, den langen Mantel mit den unten gekreuzten großen Händen zusammenhaltend und sich auf den breiten Sohlen wiegend, die Szene betrat, ganz so, wie der Dichter will: mit den gesenkten großen und schweren Lidern nach seinem edlen Vater im Staube suchend, der ganze Mann aufgelöst in Gram und Schmerz. Und wenn nun der König das Wort an ihn richtet und die bisher leblose Gestalt zum erstenmal in Bewegung gerät: zuerst ein leises Zucken des ganzen Körpers, als ob ihn eine Schlange mit ihrer Zunge berührt hätte; dann heben sich die schweren Lider, und die mächtig großen Augen schicken einen Strahl zum Himmel empor; und jetzt, wie aus einem Traum erwachend, schnürt sich die schlanke Figur, die noch immer übereinander liegenden Hände krampfhaft zusammenpressend, noch schmäler zusammen und reckt sich noch höher hinauf, wie um eine widerwärtige Wirklichkeit von sich abzuschütteln. ...

... Die Rolle gipfelte alsdann in der Schauspielszene, wo Wagner seiner ganzen Länge nach vorn auf der rechten Seite der Bühne lag und im Verlaufe des Spiels mit seinen atemlosen, immer schnelleren und leidenschaftlicheren Sätzen dem Könige immer näher zurückte, dem er dann, nach gelungenem

Anschlag, den Weg verlegte und hüpfend und in die Hände klatschend („Ei, der Gesunde hüpft und lacht") nur Schritt für Schritt die Bahn freigab, bis er sich, wie von einem Alp befreit, mit dem Ausruf „Horatio!" an die Brust des treuen Freundes warf. Noch einmal, in der Szene mit der Mutter, schlug Hamlets jähe Leidenschaft in wilde Flammen auf: in der Rede über die weibliche Tugend und in dem tobsüchtigen Ausfall gegen den geflickten Lumpenkönig, dem Wagner eben einen Schlag mit der Faust zu versetzen im Begriff war, wenn hinter dem Bilde der Geist des Vaters erschien und seinen unbändigen Zorn sofort in die weichste, tränenerstickte Wehmut auflöste. Dann begegneten wir, nach der Bühneneinrichtung des alten Burgtheaters, Hamlet erst wiederum im fünften Akt auf dem Kirchhof mit Todesgedanken beschäftigt und Todesahnung im Herzen, wofür Wagner, wie für alles Elegische, einen sehr ergreifenden, gedämpften Ton besaß. Wie er aber nun im weiten Mantel, rechts vorne in der Kulisse stehend, bei dem überlauten Klageruf und Racheruf des Laertes zuerst mit den Armen zu arbeiten beginnt, bis er sich aus dem Mantel freigewunden hat und, nun jeder Hülle ledig, in das Grab springt, um das Weh des Bruders durch sein eigenes zu übertönen: das war ein Aufschrei, der uns in Hamlets tiefstem Herzen das unerloschene Bild der lieblichen Ophelia zeigte, die er scheinbar so kalt und so grausam seiner großen Aufgabe geopfert hatte. Von da ab wurde Hamlet-Wagner immer stiller, immer ruhiger, immer todbereiter; es lag etwas Müdes, Feierliches über der folgenden Szene. Er mußte sich aufraffen, um das große Gericht endlich doch zu vollziehen, und sank matt in die Arme Horatios zurück, den er mit einem Kuß für seine Treue lohnte: „Der Rest ist Schweigen."

Jakob Minor.

232. Bogumil Dawison Heidelberg, zwischen 1847 u. 1851

Im Hamlet entfernte sich Dawison ganz von der den Deutschen geläufigen ... Auffassung. Dawisons Hamlet ist nicht schwachherzig, zaghaft, willenlos, er ist im Gegenteil leidenschaftlich, jähzornig, entschlossen, aber sein Gewissen ist noch mächtiger als seine Leidenschaft, und der Kampf zwischen beiden, wie ihn Dawison darstellte, war im höchsten Grade spannend, ergreifend und bühnengerecht. Über alle Maßen befriedigend war sein Spiel mit dem Wahnsinn . . . Bei Dawison merkt man immer, daß es Verstellung ist, aber man schwebt immer in der Angst, der gespielte Wahnsinn dürfte ernster Wahnsinn werden . . . . Seine Aussprache erinnerte an die polnische Abkunft, aber durchaus nicht unangenehm, sie war überaus deutlich und begrifflich richtig. . . .

Jakob Moleschott.

233. Bogumil Dawison

Das Urgermanische, welches im Hamlet liegt, war und ist dem polnisch-jüdischen Wesen Dawisons immer verschlossen; die suchende Seele fehlt ihm. Er trachtet danach, dies durch suchenden Geist zu ersetzen, und das ist oft recht unterhaltend, solange es frei von Manier bleibt, aber es bedeutet eben viel weniger als die Darstellung eines vollen Menschen mit reicher Innerlichkeit. Die Energie des Verstandes war damals Dawison noch in interessantem Maße zu eigen, und sie verlieh er auch seinem Hamlet. Das nach Wahrheit schmachtende Gemüt Hamlets aber, welches ihn eben vom Tun und Handeln abhält, das fehlte – was für ein Hamlet entsteht da? Ein Hamlet, welcher den König im ersten Akte schon totstechen muß; denn die Energie ist da, und die Hemmung derselben ist nicht da. So wird Hamlet eine Komödienfigur.

Heinrich Laube.

234. Bogumil Dawison Weimar 1856

A mon retour à Weymar j'y ai trouvé Dawison. C'est un grand artiste et il y a de l'affinité entre sa virtuosité et la mienne. Il crée en reproduisant. Sa conception du rôle de Hamlet est tout à fait neuve. Il ne le prend pas comme un songe creux, succombant sous le poids de sa mission, ainsi qu'on est convenu de l'envisager depuis la théorie de Goethe (dans Wilhelm Meister), mais bien comme un prince intelligent, entreprenant, à hautes visées politiques, qui attend le moment propice pour accomplir sa vengeance et toucher à la fois au but de son ambition en se faisant couronner à la place de son oncle. Ce dernier résultat ne pouvait évidemment pas être atteint dans les 24 heures – et les prévisions ménagées par Shakespeare au rôle de Hamlet, ses intelligences et négociations avec l'Angleterre, clairement dénoncées à la fin du drame, justifient pleinement, à mon sens, la conception de Dawison, n'en déplaise à Mr. de Goethe et aux esthétiqueurs de la routine. Du même coup Dawison tranche aussi très affirmativement la question de savoir si Hamlet aime ou n'aime pas Ophélia. Oui, Ophélia est aimée; seulement Hamlet, comme tout caractère exceptionnel, exige d'elle impérieusement le vin de l'amour, et ne se contente pas du petit lait. Il veut en être compris, sans se soumettre à l'obligation de s'expliquer. De cette façon c'est Ophélia qui correspond à la notion généralement répandue du caractère de Hamlet; c'est elle qui est écrasée sous sa mission par son impuissance d'aimer Hamlet comme il lui faut être aimé, et sa folie n'est que le décrescendo d'un sentiment dont l'inconsistance ne lui permet pas de se maintenir dans la région de Hamlet.

Franz Liszt.

235. Bogumil Dawison

Die Auffassung dieser Rolle durch Dawison ist: ein geistreicher Sonderling, welcher mit einer Phrase und Zungenfertigkeit sich über jeden Entschluß weghilft, der sich selbst in der Phrase berauscht und emporschraubt und, wenn er ausgesprochen hat, gebrochen zusammenfällt. Mit großer Feinheit und Eleganz hat er alle dahin zielenden Szenen ausgearbeitet; der Genuß, mit welchem Hamlet spricht, die etwas blasierte Art, wie er seine barocken Scherze gegen die Hofleute herabfallen läßt, ist vortrefflich, die nachlässige Weise, mit welcher der Königssohn gegen Laertes ficht, hebt selbst diese sonst matte Szene. Dagegen ist in den Augenblicken, wo Grausen und ein wilder Schreck die Seele Hamlets erschüttern, das Spiel des Künstlers nicht ebenso lobenswert. Es sind zu viel Kunstmittel aufgewandt, ohne daß sie immer helfen, dem Hörer die charakteristischen Eindrücke zu machen. Wenn Hamlet vor seiner ersten Anrede des Geistes die Hand zweimal ausstreckt und sie zurückzieht, dann nur unartikulierte Laute hervorbringt, so wirkt das so, wie es gemacht wird, nur befremdend, man merkt die Absicht, man sieht die Arbeit.

Gustav Freytag.

236. Bogumil Dawison

Einer der hinreißendsten Momente in Dawisons Darstellung des Hamlet war sein Spiel während der Vorstellung der Ermordung des Gonzaga. Wie er zu Opheliens Füßen lag, halb nach der Bühne, halb nach dem Könige starrend, immer weiter von ihr auf den Knien zu dem ihm gegenübersitzenden Könige fortrutschte, seine Worte immer galliger und giftiger wurden, seine Augen glühten, alles an ihm zitterte und er endlich mit dem Gelächter eines Rasenden aufsprang: welch ein aufregendes, furchtbares Schauspiel! ... Freilich, der Prinz ging dabei ganz in dem Charakterspieler, der den

Ausbruch des Wahnsinns und der Wut in glühenden Farben malen wollte, unter. Karl Frenzel.

237. Ludwig Dessoir Berlin 1851

... Dessoir hat gute Momente, spielt aber im allgemeinen so, als ob Hamlet schon begraben wäre und im Nachtraum spräche. Friedrich Hebbel.

238. Josef Lewinsky Wien, 19. April 1868

Am gelungensten war der Monolog: „Sein oder Nichtsein" und der Monolog: „Jetzt will ichs tun", als der König betet. Also zwei Stellen der Reflexion. Die dritte Stelle indes, welche besonders gelang, gelang durch Wärme. Allerdings durch vorbedachte Wärme, da sie sonst an diesem Punkte von keinem „Hamlet"-Spieler angebracht wird, aber der Vorbedacht wurde doch warm ausgeführt. Es war der erste Teil der Szene: „Geh in ein Kloster!" Lewinsky brachte sie neu, nämlich wie ein entsagender Liebhaber, welcher schmerzlich Abschied nimmt. Das fand ich sehr gut gedacht. Und da es nur ein kurzer und mehr heftiger als weicher Ausbruch des Gefühles ist, so reichte auch die Herzenswärme des Charakterspielers dafür aus. Lewinsky tat auch sofort, was ich Wagner stets empfohlen: er markierte, daß er der versteckten Anwesenheit des Königs inne würde, und daß nun die weitere Ausführung des: „Geh in ein Kloster" teilweise zur Irreleitung des Königs ausgespielt würde.

Aber diese zweite Hälfte der Szene kam nicht zu voller Physiognomie. Vielleicht gehört dazu der Hintergrund eines Liebhabers. Nur auf diesem Hintergrunde wirken die grellen Farben, welche die Reden Hamlets der armen Ophelia vors Antlitz halten. Ohne den Hintergrund des Liebhabers

fehlt den verletzenden Worten der Grund und Zweck; sie sind dann nur gröblich, weil die Entschuldigung eines verstörten Liebesverhältnisses fehlt ....

Das führt mich zum nackten Ausdrucke meiner Meinung: daß ein voller Hamlet nur einem Liebhaber gelingen kann oder doch nur einem Schauspieler, der Liebhaber gespielt hat, der also die entscheidenden warmen Töne des Liebhabers in seiner Gewalt hat ... Kein großes Stück wird vom bloßen Geiste getragen. Ohne den durchwallenden Strom der Empfindung erhalten die geistreichen Hamlet-Szenen etwas Virtuoses und Willkürliches, und der tiefere Zusammenhang entweicht. Dieser tiefere Zusammenhang erwächst nur aus Hamlets Herzen.

Dessen wurde man bei der ganzen tüchtigen Leistung Lewinskys deutlich inne. Man bemerkte, daß er es selbst wußte oder ahnte; denn er bot an Wärme auf, was ihm nur irgend erreichbar ...

Vielleicht aus Bescheidenheit ist Lewinsky von Wagners Darstellung abgewichen in der wilden Szene beim Abbruche des Schauspieles im dritten Akte, da, wo der König davonläuft und Hamlet schreit:

„Ei, der Gesunde hüpft und lacht,
Dem Lahmen ists vergällt."

... Ich weiß nicht, ob die Tradition, nach welcher Wagner die Szene spielt, aus England stammt. Bekanntlich wirft er dem Könige die Spottverse ins Gesicht, indem er rücklings vor ihm hergeht. Aber ich weiß, daß die Szene, nach dieser Tradition gespielt, elektrisch wirkt, und da ich keinen inneren Grund entdecke, diese Tradition zurückzuweisen, so empfehle ich sie jedem Hamlet.

Die groß angelegte Szene verpuffte auch wirklich bei Lewinskys bescheidener, privater Ausbeutung, indem er die Spottverse nur für sich und das Publikum, etwa noch für

Horatio sprach. Bei Wagner setzte sie das ganze Haus in Sturm . . .

Mehrere Details hat Lewinsky eigen gebracht. Er läßt das Herausziehen des Taschenbuches: „Schreibtafel her! Ich will es niederschreiben" mit gutem Geschmack weg. Er sagt ferner zu Polonius nur: „Das war brutal", und setzt für sich hinzu: „ein so kapitales Kalb umzubringen", und er hat überhaupt in der ganzen Leistung sich wiederum als ein geistvoller, gründlich fleißiger und ungemein begabter Künstler bewährt.

Heinrich Laube.

239. Adolf Sonnenthal Wien, seit 1868

Zu dem Hamlet von Sonnenthal habe ich nie ein näheres Verhältnis gefunden, obwohl ich mir redliche Mühe gegeben habe. Ich habe mit ihm gerungen, wie Jakob mit dem Engel des Herrn; aber es half nichts. . . Es war ungefähr das Niveau der Comédie larmoyante oder des bürgerlichen Trauerspiels oder eines Rührstückes der Birch-Pfeiffer, auf dem er sich bewegte: sein Hamlet war nicht tragischer als sein Mellefont. Wenn er nach den Monologen, in denen er nie mit sich selbst, sondern immer zum Publikum sprach, mit fliegendem Mantel und sich auf den Sohlen wiegend, in feschem und flottem Abgang die Szene verließ, dann wurde mein Glaube an die Melancholie dieses Dänenprinzen tief erschüttert. Noch mehr aber, wenn er ebenso fesch die lange Rede begann: „Welch ein Meisterstück ist der Mensch". . . eine Rede, die den ganzen Hamlet enthält, die Empfindung des Kranken für die Gesundheit, die aber bei Sonnenthal einen kerngesunden Ausdruck fand. Nein, in ihm steckt kein Hamlet.

Jakob Minor.

240. Adolf Sonnenthal

(Szene mit der Mutter.) Zu den schönsten Momenten in Sonnenthals Darstellung des Hamlet gehört diese Szene;

seine Zunge heilt die Wunden nicht, die sie schlägt, allein sie träufelt einen Tropfen Balsam hinein ... man sieht es ihm an, wie sein Rächeramt mit seiner Liebe zur Mutter in ihm kämpft, er vergibt ihr nicht, aber er scheidet versöhnlicher, als er gekommen, von ihr. Karl Frenzel.

241. Josef Kainz Wien 1904

I, 2. Inmitten einer fröhlich-festlichen, buntgeputzten Höflingsschar steht zunächst den beiden prunkvollen Thronstühlen ... ein feiner, bleicher Mensch von etwa dreißig Jahren in einfacher tiefschwarzer Kleidung. Volles dunkles, leicht gewelltes Haar fällt ihm vorn wie ein Schatten über die halbe Höhe der Stirn, hinten tief in den Hals hinab. Er scheint ganz teilnahmlos zu sein. Während aller Augen an des gekrönten Claudius Munde hängen ..... blickt der Trauernde unverwandt zu Boden, den Kopf ein wenig nach vorn geneigt; seine Arme liegen schlaff längs des Leibes. Nur in seinen Mundwinkeln zuckt ab und zu eine Bewegung auf, wenn prahlerische Trompetenstöße und die feierlichen Gefühlsroheiten des Oheim-Schönredners sein Ohr gar zu grell treffen ..... Claudius erhebt sich mit Gertruden, sie gehen leutselig auf einige Gruppen zu; Hamlet folgt ihnen mechanisch und erwacht erst zu einer Art Gegenwart, als der nach Frankreich beurlaubte Laertes sich mit einer Abschiedsverbeugung vor ihn stellt. Er blickt auf, dem frischen jungen Mann frei ins Gesicht und reicht ihm freundschaftlich und mit festem Drucke die Hand. Als nun aber, durch dies Lebenszeichen angespornt, der schuldbeladene Thronräuber dem Neffen auch näher tritt und ihm mit gleißender Liebenswürdigkeit die Würmer aus der Nase ziehen will, verkriecht sich Hamlet wieder in sich und gibt nur kurze, unauffällig hingeworfene Antworten, deren scharfe Spitzen der aufhorchenden Menge unsichtbar bleiben und nur die beiden

Frager verwunden. Es ist durchaus vornehm, ich möchte sagen thronerhaltend gedacht, daß Kainz jetzt, wo er von der Mordschaft des Oheims noch nichts weiß, die Würde des Gekrönten äußerlich respektiert, die er in späteren Akten öffentlich verhöhnt. Dennoch bemerken wir, die mit feineren Sinnen lauschen, wie ihn die lange Predigt des Königs quält und wie er, nur um dieser Komödie ein Ende zu bereiten, der Mutter verspricht, in Dänemark zu bleiben. Er will fürs erste allein sein, will den Prunk und die Lüge, die ihn umtanzen, nicht mehr sehen, will sich mit der eigenen Seele bereden und beraten. Deshalb legt er in der Zeile:

„Ich will Euch gern gehorchen, gnädige Frau",

keinen giftigen Nachdruck auf „Euch" und „gnädige Frau", sondern wirft die Worte fast gleichgültig hin, nach einem hörbaren Atemzuge, der deutlich sagt: „Macht, daß ihr mir aus den Augen kommt!" Nachdem der König diese stille beleidigende Antwort als „lieb" und „schön" gekennzeichnet hat, bleibt Hamlet als der einzige im Saale zurück und bricht unter lautem Schluchzen aus:

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch!"

Aber auch in diesem Monologe ist sein Haß gegen Claudius noch durch das Bewußtsein gebändigt, nichts gegen ihn unternehmen zu können ... Das wird anders, als Horatio mit den Wachthabenden kommt und die seltsame nächtliche Erscheinung beschreibt. Hamlets Augen blitzen auf, sein ganzes Wesen belebt sich wie von innerem Feuer, und er fragt die Freunde wie ein Untersuchungsrichter über die kleinsten Details aus. Der anfangs wie ein Träumer erschien, wird hier zum Praktiker. Er sucht die Erzähler zu verwirren, um die letzten Sicherheiten zu erringen; und als er von des guten Beobachters, seines Horatio, Lippen Glied für Glied der Erscheinung abgelesen hat, jubelt es in ihm empor. Keine

neue Trauer befällt ihn, keine Bangigkeit, sondern Mut und Kühnheit treiben ihn zu dem mitternächtlichen Besuche auf der Terrasse an. Über alles aber triumphiert die Freude, daß sein prophetisches Gemüt Wahrheit geredet habe. Die Festigkeit des Tones, die Energie des Ausforschens, der dann die kluge Bitte um das Schweigen der drei Männer entspringt, sind Kainzens schauspielerisches Eigentum und stehen im Gegensatze zu der sentimentalen, trübseligen Deklamation anderer Darsteller in dieser Szene. Kainzens geistige Elastizität und der Reichtum seiner Empfindungen wissen hier fast jeder Zeile ein besonderes Temperament, ein besonderes Gepräge zu geben, so daß wir von Anfang an den Eindruck haben, einem bedeutenden Menschen gegenüberzustehen und nicht einem langweiligen Melancholiker.

I, 5. . . . . Wir sind an einem öden, unwirtlichen Orte; der Geist zieht . . . stumm den Frager hinter sich her. Da scheint Hamlets Geduld erschöpft zu sein, und er gebietet dem Schwärmenden energisch Halt und Rede. Die ersten Worte aus dem Munde des Vaters machen ihn weich, aber bald findet er seine Festigkeit wieder und forscht nach den Geheimnissen, die zu ergründen ihm so sehr am Herzen liegt. Bei dem Worte „Mord", das er dem Geiste nachspricht, erhebt sich zum erstenmal seine Stimme, und gleich darauf, bei „Eil, ihn zu melden", reißt er auch schon das Schwert aus der Scheide und schwingt es, als wolle er unverzüglich zur tätlichen Rache schreiten. Dann aber, da jener von der Verführung Gertrudens spricht, sinkt der Sohn in die Knie, das Schwert entgleitet seiner Faust, und voll Scham und Schmerz verbirgt er das Gesicht in den Händen. Noch einmal rafft er dann die Waffe auf, wo die „Natur", die Blutrache in ihm aufgerufen wird, aber wiederum läßt er sie entschlußlos fallen . . . . . Aber noch ehe der Geist diesen Zwiespalt tilgen kann, ist er schon mit dreifachem Ade ver-

sunken; Hamlet streckt, als ob er ihn halten und weiter befragen wolle, die Hände nach ihm aus; vergebens: er bleibt allein zurück..... Zuerst schreit er klagend auf, dann prüft er seine Arme, faßt seine Knie an, als wolle er die Sehnen auf ihre Tüchtigkeit und Dauerbarkeit hin untersuchen, holt endlich eine kleine Schreibtafel aus der Gürteltasche, kritzelt etwas hinein, wirft sie zu Boden und tritt sie heftig mit den Füßen: „Da steht Ihr, Oheim!"

II, 2. Ich zitiere nur wenige Momente aus der reichen Fülle. Mit inquisitorischem Raffinement geht er auf die ihm unbekannte Ursache von Rosenkranzens und Güldensterns plötzlichem Auftauchen los. Er treibt sie schlau und unerbittlich in die Enge und entreißt ihnen endlich, immer dringlicher, schneller, lauter fragend, mit Hohn, mit Liebenswürdigkeit, mit Argwohn und indem er auf den Busch klopft, das Bekenntnis: „Man hat nach uns geschickt." Wiederum hat ihn seine Ahnung nicht getäuscht, und wiederum äußert er eher Freude über die Bestätigung seines Argwohns als Zorn über den hinterhältigen König oder Verachtung gegen die willigen Werkzeuge. Mit einem Ah der Erleichterung geht er erhobenen Hauptes und mit großen Schritten, wie siegesfroh, von ihnen weg quer über die Bühne, legt mit hörbarem Aufschlagen das Buch, in dem er gelesen, auf den Tisch, setzt sich sodann in den Stuhl und beginnt nach dieser wohlausgefüllten Pause ziemlich ruhig und mit leichter Schwermut seine pessimistische Anschauung zu entwickeln; fast dankbar für das entlockte Geheimnis macht er die tief Verachteten zu Vertrauten seiner innersten Gemütsstimmung, wenn er natürlich auch klug über den eigentlichen Anlaß dieser Stimmung zu schweigen fortfährt. – „Die Porträts in Miniatur" tragen die Schulkameraden prunkend am Halse, und Hamlet faßt unversehens eines davon an, als er die Wankelmütigkeit der Untertanen verhöhnt. Und nach-

dem er beide genügend gekränkt hat, begrüßt er sie zum Überfluß plötzlich – als die Trompete der Schauspieler tönt – mit übertriebener Freundlichkeit, schüttelt ihnen die Hände und gibt ihnen zu verstehen, daß die fremden Schauspieler seinem Herzen näher seien als die wohlgekannten Jugendfreunde. Polonius tritt ein; Hamlet bemerkt ihn, weicht ihm nach der Seite aus und ruft die beiden Höflinge wieder zu sich. Sie stürzen dienstfertig auf ihn zu, stellen sich horcherisch links und rechts von ihm auf, und er weidet sich eine Weile spottend an ihrer Unterwürfigkeit, indem er lächelnd unterstreicht: „An jedem Ohr ein Hörer." Sein Blick geht dabei zweimal von einem zum andern ....

III, 1. Hamlet tritt langsamen Schrittes ein, die Hände liegen auf dem Rücken, er ist nachdenklich. Nahe der Tür sieht er sich kurz um im Zimmer, weil er den sucht, der ihn „herbestellt" hat, und da er niemand vorfindet, setzt er seinen Weg und seinen Gedankengang still fort. So kommt er in die Mitte der Bühne und sagt wie ein Ergebnis langen Nachsinnens ruhig vor sich hin:

„Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage."

Dabei läßt er sich ganz mechanisch auf ein Ruhebett nieder, zieht während der nächsten Zeilen ebenso mechanisch die Beine herauf und meditiert, auf dem Rücken liegend, nach oben in die Luft sprechend weiter. Bei „Vielleicht auch träumen!" ändert er die Stellung, er sitzt jetzt. Und wenn er die ersten zwei Drittel des Monologs zwar mit unendlicher Wehmut durchzittert, aber doch ohne viel Bezug auf sein persönliches Schicksal gelassen hat, so legt er auf das letzte Wort des Verses:

„So macht Gewissen Feige aus uns allen"

einen Ton, der eine herbe Selbstanklage bedeutet; sie hält an, bis er hinter sich Geräusch hört. Er sieht sich flüchtig um und bemerkt Ophelien; der Ausdruck seines Gesichts wird milder, da er annimmt, daß sie von ihrer Liebe getrieben ihn hierher-

gebeten habe. Er sagt leise vor sich hin, indem sich seine Hände fast falten:

„Nymphe, schließ
In dein Gebet alle meine Sünden ein."

Ophelia sieht und hört davon nichts. Wie sie aber ihre erste konventionelle Frage tut, zwingt er sich schon zur Gleichgültigkeit und will abgehen; wie sie ihm gar ihre Liebespfänder hinreicht, ist er schon an der Tür, aber ein Etwas hält ihn dort zurück. Abgewandt lauscht er ihren Erinnerungen, die auch ihm zurückkehren, und er kämpft mit den Tränen, da sie des „süßen Hauchs" seiner Liebesbeteuerungen gedenkt. Noch hinter ihrem „Hier, gnädiger Herr" muß er eine Pause machen, ehe er sich sammeln kann. Dann aber wirft er ihr den fast gleichen Spott und Hohn ins Gesicht, den er der ganzen Welt entgegenschleudert ... Ophelia aber ist die einzige, der gegenüber ihm der Ton der Verachtung nicht gehorcht; wir hören immer zwischendurch seine zerschlagene Seele schreien, er mildert alle die harten Anklagen durch das Mitklingen des gekränkten Liebesgefühls. Nach der zweiten Mahnung, daß sie das Kloster aufsuchen solle, die er neben ihr sitzend und aus ganz ehrlichem Herzen spricht, erhebt er sich, um sich zurückzuziehen; da sieht er die Tapete, hinter der Claudius und Polonius stecken, sich bewegen. Sofort wird der Argwohn des viel Umlauerten wach; er durchschaut im Nu, daß er das Opfer eines kleinen Komplotts ist, und daß die gehorsame Tochter, nicht aber die unglücklich Liebende vor ihm sitzt. Deshalb schreitet er, nachdem er sie schon prüfend von der Seite angeschaut hat, mit festem Schritte auf sie zu, die von seiner Entdeckung nichts weiß, dreht ihren Kopf zu sich herum und durchbohrt sie fast mit seinen Blicken: „Wo ist Euer Vater?" Und als ihr Auge ihm ausweicht und sie die lügnerische Antwort gibt: „Zu Hause", wendet er sich voll Ekel weg und bringt seine letzten Reden kühl und verbittert heraus;

die Herzenstöne von vorher entfallen; er berechnet seine lauten Scheltworte zur Hälfte für den Lauscher, zur Hälfte für die schwache Geliebte.

III, 2. . . . . Zu Anfang des Schauspiels sitzt er zu Opheliens Füßen, und zwar mit dem Rücken gegen das Königspaar, als interessiere es ihn gar nicht. So verrät er seine aushorchenden Absichten dem schlauen Menschenkenner Claudius nicht zu früh und läßt ihn dafür durch Horatio beobachten. Bei der Stelle: „Wie gefällt Euch das Stück?" dreht er sich halb zur Mutter um, noch immer ohne den König ins Auge zu fassen; und Claudius selbst muß erst das Wort an ihn richten: „Habt Ihr den Inhalt gehört?" – ehe ihn Hamlet eines Blickes würdigt. Aber von jetzt an lassen beide einander nicht mehr aus, suchen sie ihr Geheimnis einander abzulesen. Beim Auftreten des Vergifters Lucianus wird Hamlet ein wenig erregt und spornt ihn zur Eile an, während er den König schier mit den Augen verschlingt, bis der endlich aufspringt. Da tanzt er vor dem Entlarvten her wie ein mutwilliger Knabe, dem ein Spaß geglückt ist. Und kaum ist der Saal leer geworden bis auf ihn und Horatio, so schreit er sich seinen Jubel über die gelungene List wie ein Verzückter vom Herzen herunter und kommt bis zum Schlusse der Szene nicht mehr zur Ruhe.

III, 4. Aus der Szene mit der Mutter sei der Augenblick festgelegt, da der im Nachtgewand erschienene Geist, dem Hamlet mit hochgeworfenen Armen gegenübersteht, ihm zuruft: „Sprich mit ihr, Hamlet!" Hamlet kann sich der Tränen nicht erwehren; von Mitleid mit dem umherirrenden Vater und von Liebe zur Mutter übermannt, streckt er ihr die Arme entgegen, während die Augen am Vater hangen. Gertrude nähert sich ängstlich dem Sohn, er schließt sie fest an seine Brust und weist mit der Hand auf das blasse Gesicht des Gespenstes. Es wirkt wie ein feines, schicksalvolles Bild.

IV, 2 und 3. Er tritt rasch auf, wie verfolgt; Ekel prägt sich in seinen Zügen aus, er schaut sich noch einmal um und streift mit der rechten Hand den linken, mit der linken Hand den rechten Arm entlang, als wolle er das Blut und den Verwesungsgeruch des ermordeten Polonius, den er soeben unter der Treppe verscharrt hat, von seinem Körper wischen. Die Szene mit Rosenkranz und Güldenstern steht natürlich unter der Spitzmarke: „Versteck dich, Fuchs." Hamlet liegt auf einem Ruhebette, die beiden beugen sich über ihn her, und so führt er die in allem Ernst Fragenden mit seiner losen Rede an der Nase herum. Den König gar, der dann hinzutritt, treibt er mit seinen furchtbaren Anspielungen und verwickelten Umschreibungen auf den Gipfel der Ungeduld, der Wut, der Verzweiflung: „Ach Gott! Ach Gott!" Die Reise nach England ist der einzige Rettungsanker des Claudius; er stellt sie Hamlet noch einmal als notwendig vor . . . er spricht von seiner „guten Absicht" – da reckt sich Hamlet auf, tritt auf ihn zu, blickt ihn mit drohenden Augen an, und indem er eine große Geste beschreibt, als wiese er in den Himmel hinein, kommt es machtvoll von seinen Lippen: „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht."
Er selbst steht da, ein Cherub, und der andere hält den Blick nicht aus. Dann schreitet er stolz an dem Meuchelmörder vorüber. Ehe er den Ausgang erreicht, bleibt er plötzlich stehen. Es fällt ihm ein, daß er wahrscheinlich dem Tode entgegengeht, und der Wunsch, Abschied zu nehmen, steigt in ihm auf. Er wendet sich zu Claudius, der ihm bereitwillig schon die Hand entgegenstreckt; aber er mißt ihn nur von oben bis unten mit einem verächtlichen Blicke und schüttelt angewidert den Kopf. Halblaut redet er in die Luft: „Lebt wohl, liebe Mutter." Die sophistische Erklärung dieses Abschiedes, die er zum Schlusse gibt, ist dann wieder gesättigt von Bosheit und blutigem Haß.

V, 2. Wie er begann, als fertiger Edelmann, steht er am Ende vor uns. Aber sein Pessimismus ist gewichen und hat dem Fatalismus Platz gemacht. Arglos, liebenswürdig, voll Behendigkeit geht er in den unehrlichen Kampf. Kainz versteht kunstgerecht zu fechten; es ist eine Lust, ihm zuzuschauen, wie er die beiden ersten Gänge gewinnt; der dritte bleibt unentschieden ... Da droht ihm Laertes: „Jetzt seht Euch vor", und ritzt ihm wirklich mit dem vergifteten Rapiere ein wenig den Arm. Hamlet stutzt einen kurzen Augenblick, ein Argwohn steigt in ihm auf, das sieht man; aber wenn er auch fürchtet, daß die gegnerische Waffe nicht abgestumpft ist, so denkt er doch noch nicht an Gift und sieht weiter. Um der Sache aber auf den Grund zu gehen, versucht er das Manöver des Desarmierens, durch das er des Laertes Rapier in die eigene Hand bekommen kann. Das Manöver gelingt, er dreht dem Gegner die Klinge aus der Hand, tritt darauf und ergreift sie dann mit der Rechten; mit der Linken reicht er Laertes nun die eigene Waffe und legt mit der vergifteten von neuem aus. Laertes ist darauf nicht vorbereitet, er gibt sich eine Blöße, und Hamlet stößt zu. ... Laertes sinkt zusammen, Hamlet wundert sich und betrachtet das gespitzte Rapier: da er aber noch von keiner Vergiftung weiß und das Gift im eignen Körper nicht spürt, kümmert er sich nicht um sich, sondern um die Königin, die sterbend umsinkt, und läßt die Türen schließen, um ihres Mörders habhaft zu werden. Da klärt ihn Laertes über die wahre Lage auf und nennt den Anstifter aller bösen Taten. Hamlet schreit auf: „Die Spitze auch vergiftet?" wobei er „vergiftet" betont im Sinne von „nicht nur unabgestumpft" (während andere „auch" hervorheben und sich dabei auf die Vergiftung der Königin beziehen, die sie vorher erfahren haben). Dann stürzt er auf Claudius zu, durchsticht ihn mit dem blutigen Rapier, zwingt ihm noch den Giftkelch an den Mund und

versetzt ihm zuletzt mit einem Dolche noch einen zweiten ganz sicheren Stoß. Rührend wirkt, wenn er kurz darauf, schon mit dem Tode ringend, Horatio auf den Knien bittet, am Leben zu bleiben, und ihm den Kelch entreißt. Dann schleppt er sich zu einem seitlich stehenden Ruhelager, fühlt die Wirkung des Giftes stärker und stärker, ernennt noch hastig Fortinbras zum König und will anderes anordnen, aber die Stimme versagt ihm. Er öffnet den Mund, macht mit der Hand eine Bewegung, die bedeutet, daß er nicht mehr sprechen könne, und stöhnt leise, indem noch ein Lächeln über seine edlen Züge streicht:

„Der Rest ist Schweigen."

Ferdinand Gregori.

242. Josef Kainz Gastspiel in Berlin, Januar 1909

V, 2. Mit einer nach der endlich erfolgten Tat jäh einsetzenden Müdigkeit der Seele wie des Körpers wankt er von den Stufen herunter, bereits unter der ersten Wirkung des Giftes; den rechten Fechthandschuh hat er ausgezogen, den linken streift er eben ab. Noch ehe er Laertes erreicht, bricht er in die Knie; er kriecht zu ihm hin, hört, über den auf dem Boden liegenden gebeugt, die mühsamen Worte: „Mein Tod und meines Vaters komm nicht über dich, noch deiner über mich!" und würgt selber mit Anstrengung, halb hauchend, hervor:

„Der Himmel mache
Dich frei davon! Ich folge dir!"

Er richtet sich, noch immer auf den Knien, von dem Toten auf. Das Gift beginnt stärker zu wirken: durch seine Arme steigt wiederholt ein Zucken empor, das jeweilen in einem krampfhaft die Brust zusammenschnürenden Schulterheben endigt.

„Horatio,
Ich sterbe ... Der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig ..."

Und während er sich, von dem Freunde gestützt, mit wilder Energie auf die Beine zwingt, den durch seine Adern wütenden Schmerz mannhaft verbeißend, wiederholt er, am ganzen Körper zitternd:

„Horatio, ich bin hin!
Du lebst! Erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten!"

Fast zum Wutausbruch steigert ihm der Schmerz die Worte: er schleudert den Becher nach rechts weit über den Boden hin. Abermals von Horatio unterstützt, erhebt er sich wieder, und während der Treue, um dessen starken Nacken er seinen rechten Arm legt, ihn nach dem Thronsessel geleitet, spricht er, mit Mühe die Stufen erklimmend, heiser, fiebernd und von Pausen zerrissen:

„O Gott! Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben!
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
Verbanne noch dich von der Seligkeit
Und atm in dieser herben Welt mit Müh,
Um mein Geschick zu melden!"

Aus der Ferne werden Marschmusik und Salutschüsse hörbar. Hamlet hat den Thron erreicht und stemmt, sich wendend, die rechte Hand auf den Knauf vorn an der rechten Seitenlehne: durch seinen Körper läuft immer mehr ein heftiges Zittern; und schon fangen seine Gesichtszüge an, sich zu verzerren, und zucken die Lippen auf und lassen die weißen Zähne sehen. Matt, das Haupt gegen Horatio geneigt, auf dessen rechter Schulter sein linker Arm um den Hals gelegt ruht, fragt er mühsam: „Welch kriegerischer Lärm?"

Da meldet, von hinten auftretend, Osrick die Gesandten von

England .... Überwältigt vom Anblick des sterbend vor seinem Throne stehenden und jetzt mit beiden Armen sich selbst hochstützenden Thronfolgers .... sinken alle auf die Knie. Und indem er bereits die Wogen eines nimmermüden Werdens hinter sich zusammenschlagen sieht .... nimmt Hamlet von der Welt Abschied:

„Oh, ich sterbe, Horatio!
Ich kann von England nicht die Zeitung hören."

Obgleich das in ihm wühlende Gift .... sein Leben würgt, hebt er – unter entsetzlicher Mühe, als wäre es eine schwere Last – den linken Arm hoch und höher, bis zur senkrechten Streckhaltung. Darin verharrt er, die Hand mit dem aufgereckten Zeigefinger vom Krampf geschüttelt; der rechte Arm stützt sich noch immer auf den Knauf vorn an der Seitenlehne. So steht er da, „höchst königlich", und während sein Antlitz sich verändert, sein Kinn spitz wird und durch das unwillkürliche Spiel der Züge bereits der Tod grinst, ringt sein Geist dem immer widerwilliger gehorchenden Leib die Worte ab:

„Doch prophezei ich, die Erwählung fällt
Auf Fortinbras: er hat mein sterbend Wort!"

Schon fängt der Unterkiefer an zu versagen und hängt wiederholt schlaff herab. Die Vokale verblassen bald bis zur Unkenntlichkeit, bald wieder gibt ihnen eine erneute Anstrengung unerwartet aufflackernden Klang; mehrmals streicht der Atem lautlos durch das durchsichtige Konsonantengewebe hindurch. Der erhobene Arm sinkt herab auf Horatios Schulter, und mit einem aus den Zuckungen des Schmerzes leuchtenden Lächeln, in dem sich sein geistiges Teil für Schwäche des nicht mehr regierbaren Körpers unsäglich rührend entschuldigt, drückt er des Freundes Haupt an seine Brust.

„Das sagt ihm, samt den Fügungen des Zufalls,
Die es so weit – so weit gebracht . . ."

Da verläßt ihn die Kraft; sein rechter, auf die Seitenlehne

aufgestützter Arm, mit dem er sich in dem stummen inneren Kampfe solange aufrechterhalten hat, knickt ein: er bricht schwer in sich zusammen in den Sessel. Sein Antlitz wird spitz und eingefallen; aber ein Schimmer von Glück, als schaute er jene Seligkeit, von der Horatio um seinetwillen sich noch verbannen soll, verklärt durch alle Häßlichkeit des Todes hindurch seine Züge. Er greift zitternd mit der linken Hand nach den aufzuckenden Lippen, als wollte er ihnen die Worte formen helfen und sie sich selbst aus dem Munde nehmen; dann schüttelt er leise den Kopf, wie um zu sagen: Es geht nicht mehr: – und kaum hörbar, mit verhauchender Anstrengung preßt er hervor:

„Der Rest – ist Schweigen . . ."

Das „ei" in Schweigen klingt unverhältnismäßig laut, wie der Ton einer zerspringenden Saite. Dann lehnt er sich ganz zurück, das Haupt fällt ihm auf die Brust; noch ein letztes, langsames Aufbäumen, während schon die Augen verglasen, und er ist tot. In sich zusammengewelkt sitzt er da; die rechte Hand hängt schlaff über die Lehne herab.

Konrad Falke.

213. Adalbert Matkowsky Berlin 1906

Er ist ein . . . hinreißender Heldenspieler, wo es sich um Darstellung kraftvoller männlicher Figuren handelt, mithin stimmen . . . Naturell und Aufgabe . . . hier nicht zusammen. Er scheint sich dieses Mißverhältnisses bewußt zu sein und, um es auszugleichen, setzt er seinem impulsiven Temperament ganze Szenen hindurch einen Dämpfer auf, dadurch erhält die Gestalt etwas Weiches, Müdes, in ihrer Zerflossenheit gelegentlich etwas Weibisches, dialektische Schärfe wird empfindlich vermißt, dagegen die Liebe zu Ophelia durchweg so stark betont, daß Matkowsky bei den Worten: „O Jephtha" usw. in Erinnerung an sie fast weinend den Kopf

auf Polonius' Schulter legt und in der Szene mit Ophelia selbst einen innerlichen Kampf zeigt, der bei den Worten: „Ich liebt' Euch nicht" in einem Fußfall und einer leidenschaftlichen Umarmung endigt. Wo jedoch Matkowsky seinem Naturell die Zügel schießen läßt, wirkt er hinreißend, aber im Kampf mit seinem Temperament und im Bestreben nach psychologischer Vertiefung künstelt er in die Figur einen weichen und darum unechten Zug ....

Adolf Winds.

* * *

## Inszenierung

244. Schröders Inszenierung Hamburg, September 1776

Das Kostüme war sehr gut und den Zeiten angemessen; nur hatte die Direktion Reinecken, welcher den König vorstellte, einen rosenfarbnen, reich gestickten türkischen Talar angezogen, das war wohl nicht schicklich.

Die mimische Szene und das vom Hamlet anbefohlene Zwischenspiel wurde besser und richtiger als bei uns [Hofburgtheater] vorgestellt. In der Tiefe des Theaters sah man eine erhöhte, sehr gut beleuchtete Bühne. Kulissen und Prospekt waren mit Geschmack gemalt und fielen keineswegs ins Kindische. An beiden Seiten war ein zirkelförmiges, ordentlich besetztes Orchester angebracht, so daß es die Bühne selbst nicht deckte.

Joh. Heinr. Friedrich Müller.

245. Friedrich Ludwig Schmidts Inszenierung Magdeburg 1796 – 1806

... Hamlet wurde mit blondem Haar dargestellt. Als Däne, als Nordländer ist er blond von Hause aus und hat blaue Augen. Ihm wird das Fechten sauer, der Schweiß läuft ihm vom Gesicht, und die Königin spricht: „Er ist fett, laßt ihn zu Atem kommen." Kann man sich ihn da anders als

blond und wohlbehaglich vorstellen? . . . Im Anzuge selbst war eine gewisse Nachlässigkeit sichtbar: der schöne Federbusch verbogen, die Halskrause verschoben, der Mantel leicht angeheftet, der Hut tief ins Gesicht gedrückt u. a. m.

Bei der ersten Audienz erschien König und Königin sitzend auf dem Thron, die Hofleute an den Seiten, und Hamlet steht unbedeutend unter ihnen. Er muß sich eher verbergen als zum Vorschein kommen. Nur dann, wenn die Audienz geendigt ist, wenn der König mit ihm als Sohn spricht, dann mag er herbeitreten und die Szene ihren Gang gehen . . . .

Der Geist . . . ward von einer großen Gestalt repräsentiert, sein Tritt leise, kaum hörbar, aber schnell, und die leichte Bewegung in der schwer scheinenden Rüstung vermehrte den Eindruck ungemein . . . .

Die größte Wirkung brachte der folgende Zug hervor. Nachdem das Theater verwandelt war und der Geist vor Hamlet her nach dem entfernten Platz schritt, hielt er unvermutet inne und wandte sich mit Blitzesschnelle um; dadurch kam ihm Hamlet plötzlich näher zu stehen, als er glaubte, und diese Überraschung gab seinem Spiele während der Erzählung des Geistes die gehörige Richtung. Furchtsam ausspähend stand er vor ihm, und als die Worte ertönten: „Ich bin der Geist deines Vaters", trat er einige Schritte schaudernd zurück . . . .

Als der Geist versank, legte sich ein leichter, grauer, durchsichtiger Flor, der wie ein Dampf aus der Versenkung zu steigen schien, über ihn weg und zog sich mit ihm hinunter. Er war übrigens vom Scheitel bis zur Zehe im stahlblauen Harnisch gehüllt. Von dem Gesicht sah man nichts als die bleiche Nase und etwas Weniges zu beiden Seiten derselben.

Bei dem „Schwört!" welches der Geist unter der Erde ruft, entwand sich jedesmal ein kleines blaues Flämmchen, einem

Hauche gleich, aus dem Boden, wodurch die spielenden Personen gleichsam gezwungen wurden, die Stellen so schnell zu wechseln, als ob der Boden unter ihnen brannte.
Die beiden Gemälde, auf die sich Hamlet in der Szene mit seiner Mutter so heftig bezieht, waren beide im Hintergrunde des Zimmers neben der Haupttüre sichtbar. Der alte König hing in voller Rüstung, wie der Geist, auf eben der Seite, wo dieser heraustritt; die Figur drückte mit der rechten Hand eine befehlende Stellung aus, stand etwas gewandt, sah gleichsam über die Schulter, und glich so dem Geiste vollkommen, in dem Augenblick, da dieser zur Tür hinausging. Es tat eine sehr große Wirkung, als in diesem Augenblick Hamlet nieder auf den Geist wies: die Königin hingegen bei dieser Stelle in die Höhe nach dem Bilde starrte .... Der Stiefvater hing auf der andern Seite, im königlichen Ornat, doch unscheinbarer als jener vorgestellt.

Friedrich Ludwig Schmidt.

246. Wien 1807

Den Hamlet habe ich hier sehr gut aufführen sehen .... Dagegen wunderte ich mich sehr darüber, daß hier im fünften Akte die ganze Totengräberszene ausgelassen wurde, denn diese erschien mir, nächst der Szene zwischen dem Geist und Hamlet im ersten Akt, immer als die am meisten poetische ... im ganzen Stück. .. Hier hat also wieder bloße Konvenienz den Sieg über echte Humanität davongetragen; eine gewisse Ängstlichkeit ist überall in der Wahl der Stücke, welche hier gegeben werden, bemerkbar.

Adam Oehlenschläger.

247. Immermanns Regie Düsseldorf, 28. Dezember 1834

Der Geist schreitet zuerst ganz hinten über die Bühne, dann zum zweitenmal schräg vor, zwischen Bernardo und Mar-

cellus durch. Er kommt übrigens immer von derselben Seite, versinkt nicht, sondern geht in Flammen hinter einem Busch ab. –

Die Schauspielszene gehört zu den wichtigsten im Hamlet, denn sie bildet die Peripetie der Tragödie .... Vor der gesprochenen Komödie wurde die Pantomime, den Inhalt der Handlung anzeigend, genau nach der Vorschrift im Buche auf der kleinen Bühne gespielt. Musik begleitete sie ... Dadurch löste sich die kleine Komödie von der Haupthandlung so weit ab, als sie sich lösen muß, um das bedeutende Motiv zu werden, welches sie nach der Intention des Dichters sein soll. König und Königin schwatzen während der Pantomime nach Sitte vornehmer Personen miteinander ... so merken die Gewissenkranken nichts von dem, was ihnen bevorsteht, und werden erst aufmerksam, wenn der Dialog beginnt.

Es ist ganz in Hamlets grausam-grübelnder Sinnesart gegründet, den Oheim bei langsamem Feuer zu schmoren und ihm daher die Qual in zwei Dosen einzugeben. Da er über alles bis zum Übermaß reflektiert, so kann und wird er so reflektieren: bei einer Vorstellung der Sache kann der in der Heuchelei bis zur Virtuosität geübte Bösewicht sich vielleicht noch zusammennehmen, zwei hält er aber schwerlich aus. – ... – Daß vornehme Personen, besonders von dem Schlage der beiden dänischen Majestäten, ganze Akte verplaudern könnten, das ist gewiß oft genug wahrgenommen worden. Gerade die Wahrheit der Szene, ich möchte sagen, das Abandon derselben, gewinnt unendlich durch diese ganz natürliche Unachtsamkeit von König und Königin, durch das stumme, verdrießliche, agitierte Spiel Hamlets mit Horatio – da er die Spitze seiner Absicht zur Hälfte abbrechen sieht, durch Polonius' Talleyrand-artiges Vorsichhinsehen, so wie er die Vergiftung sieht ... und durch Opheliens ganz unbefangenes Anschauen der Pantomime. Lauter Kon-

traste, die richtig gegriffen und lebendig ausgeprägt der Dichtung gerade bei dieser Szene bis in das tiefste Herz blicken lassen .... Hier hat der Erfolg für meine Ansicht entschieden. ...

Von einer formierten Bühneneinrichtung im Schlosse ... ist nirgends im Buche die Rede, und Hamlet wird in seiner Stimmung wahrhaftig keine Lust haben, ein schönes Theater aufschlagen zu lassen. Jedes kleine Gerüst, und wäre es von der Art, wie sie auf einem Schulaktus gebräuchlich sind, mit den notwendigsten Versetzstücken wird ihm genügen. –

Immermann arrangierte daher folgendermaßen: Er ließ die kleine Komödie auf einem in einem stumpfen Winkel ablaufenden grünbehangenen, wie aus dem Stegreif gezimmerten Gerüst, welches am ersten Flügel links (vom Schauspieler) stand, spielen. Kein Vorhang war angebracht, nur eine kleine Laube und ein Gebüsch auf diesem Gerüste. Dasselbe hatte einen sehr mäßigen Umfang, stand auf Rollen und wurde bei der Verwandlung nach hinten gezogen. Die Spielenden traten aus der Kulisse auf dasselbe. Eine prächtige Saaldekoration bildete den Kontrast zu diesem ärmlichen, kleinen Theater ...

„Die Vorteile dieser Anordnung waren sehr groß", schreibt Immermann. „Die Handlung wurde den Zuschauern in die vertraulichste Nähe gerückt, alle Hauptpersonen en face, alle Mienen und Reden äußerst deutlich. Alle Nuancen, vom verstohlenen Seitenblick des Sünders zur Sünderin, bis zur Confidence des beleidigten Sohnes gegen seinen Schulfreund erleichtert, die Szenen daher an Energie von Vers zu Vers wachsend. – Totenstille im Hause, endlich bei dem Jubelrufe Hamlets: ‚Ei, der Gesunde hüpft und lacht usw.' Jubel in allen Ecken, als hätte das Publikum selbst einen alten Hamlet zu rächen. – Daneben ein hübsches Bild, und dann der Kontrast, wie der König aufsteht, und alles chaotisch durcheinander ruft und rennt, wieder auch für das Auge sehr wirksam. – Auf das kleine Schauspiel kommt offenbar nur insofern etwas an, als es auf die Haupthandlung

einwirkt. Es tut daher nichts, wenn man dessen Personen nur en profil sieht. Auch ist es irrelevant, oder daß ich mich richtiger ausdrücke, es ist sogar gut, wenn die kleine Komödie sich etwas kleinlich und kindisch ausnimmt, dann stuft sie sich eben gegen die Haupthandlung gehörig ab. Noch einige Spezialia: Wenn Akt III der Vorhang aufging, ließ ich Hamlet im Fauteuil sitzen, den nachher der König einnimmt. Die Schauspieler, denen er die Didaskalie hält, standen seitwärts am kleinen Theatergerüste aligniert, und zwar im Kostüm, worin sie hernach in der kleinen Komödie auftreten. Dies gibt einen eigenen, feinen, romantischen Reiz, besonders wenn das Kostüm etwas phantastisch bunt gehalten ist und also um so mehr gegen das einfach schwarze Kleid Hamlets absticht. – Die Schauspielerin, welche die Königin in der kleinen Komödie spielt, ließ ich auch im zweiten Akt schon unter den Schauspielern auftreten, und zwar als Knabe kostümiert . . . Die Schauspielerin hielt in ihrer Szene das falsche Pathos fest, welches Hamlet als so verwerflich gebrandmarkt hatte. –

Die Szene im dritten Akt, in welcher der Geist erscheint, wurde an anderen Theatern gewöhnlich so arrangiert, daß Hamlet ein Doppelporträt beider Brüder in der Hand hielt, und der Geist seines Vaters über die Bühne schritt. Immermann richtete diese Szene folgendermaßen ein: lebensgroße Bildnisse der beiden Könige waren an der Hinterwand zu beiden Seiten der Türe angebracht. Als nun Hamlet auf die Bilder deutete, verschwand das Porträt des alten Hamlet, und im Rahmen, hinter einem weißen Flor, erschien, seltsam beleuchtet, der Geist in funkelnder Silberrüstung. Als er verschwinden sollte, rollte nur das Porträt wieder vor. Diese Vision glich einer Nebelwolke und brachte einen so großen Eindruck hervor, daß sich der erregten Phantasie des Zuschauers auch das Bildnis des Mörders zu beleben schien. Dem durch prunkende Dekoration noch nicht verwöhnten Geschmack galt dieses Arrangement aber für eine freilich nur einem Dichter mögliche, versuchte Überbietung eines Dichters.

Karl Immermann.

248. Berlin 31. Mai 1874

... Der Hamlet kann ohne Apparat nicht bestehen. Und dieser ist nun mal bei unserer königlichen Bühne der schwächste. Es ist, als ob mit Hilfe der ewigen Ballettkunst samt ihrem obligaten Zauber der wirkliche Zauber, der auch diesen Dingen anhaften kann, total verloren gegangen wäre. Man hat sich daran gewöhnt, alles schematisch und rein äußerlich zu betreiben und etwa reguladetrihaft zu berechnen: wenn ein erstes Mondviertel mit Trümmerkapelle und drei Grabkreuzen ein bis zwei Grad Frösteln liefern, so liefert ein Vollmond mit sechs umgestürzten Leichensteinen die reglementsmäßige Gänsehaut. Ich versichere feierlich: nirgends in der Welt, wo immer auch ich derartigen Dingen begegnet bin, haben sie mich so kalt gelassen, so ernüchtert wie grade bei uns. Ich habe anderer Orten den entsprechenden Apparat, nach der technischen Seite hin, viel schlechter, aber nie so wirkungslos, nie so total entzaubert gesehen. Wie man von Glückskindern sagt, daß unter ihren Händen alles zu Gold werde, so wird hier alles zu Blei. ...

Nach dieser Apparatsseite hin könnten wir unbedingt viel von den Meiningern lernen, obschon auch bei ihnen nicht alles Gold ist, was glänzt. Um nur ein Beispiel zu geben, die Erscheinung des Julius Cäsar im Zelte des Brutus wirkt wie ein aufgeschreckter Gymnasialdirektor, der, mit übergeworfenem Schlafrock, plötzlich an ein vollmondbebeschienenes Fenster tritt, und konnte, offengestanden, mich ebensowenig entzücken wie das gestrige Geisterkostüm des alten Hamlet, der einen halben Truthahn auf dem Helm und (absichtlich oder nicht) einen mehr rätsel- als gespensterhaft hin und her pendelnden Behang hinten an seiner Grauebluse trug.

Theodor Fontane.

219. Max Reinhardts Regie. Berlin 1909/10.

Reinhardt . . . hat völlig frische Arbeit getan und Beerbohm Trees Prinzip konsequent durchgeführt . . . Jetzt appelliert man überall an unsern innern Sinn. Der Raum ist wunderbar neutralisiert. Über die volle Breite der Bühne ziehen sich drei Stufen, die auf ein Podium führen. Das ist fast alles. „Seht ihr die Wolke dort beinah in Gestalt eines Kamels?" „Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie ein Kamel." „Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel." „Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel." „Oder wie ein Walfisch." „Ganz wie ein Walfisch." Genau so willig sehen wir diesen unverändert gleichen oder – durch ein paar Versatzstücke und durch die Farbe und den losern oder festern Faltenwurf des abschließenden Vorhangs – unwesentlich veränderten Raum, je nach Befehl des Dichters, für den Thronsaal oder für ein Zimmer der Königin oder des Königs oder Ophelias oder Hamlets oder – für die Terrasse von Helsingör an. Ja, auch dafür. Das Podium ist dann einfach durch eine Mauer begrenzt, über der die Sterne stehen, gegen die das Meer schlägt, und an der der Geist des alten Hamlet entlang gleitet. Im fünften Akt ist vor dieselbe Mauer ein altertümliches Steinbild gesetzt, und das bedeutet, daß wir auf dem Kirchhof sind. Die Wirkung ist immer groß und schön, und es ist, durch die Schnelligkeit des Szenenwechsels, dafür gesorgt, daß sie sich nicht verflüchtigt. Bisher hatten selbst bei Benutzung der Drehscheibe die Verwandlungen zu viel Zeit weggenommen. Zudem war ein einzelnes Segment dieser Drehscheibe häufig unzureichend gewesen. Jetzt hat Reinhardt . . . das Orchester und die ersten drei Parkettreihen annektiert und sich damit eine riesenhafte Bühne geschaffen, auf der es, wenn sie in ihrer ganzen Riesenhaftigkeit benutzt wird, von vorn nach hinten Bewegungen von mächtiger Schwungweite gibt, auf

*„Die Mausfalle“ 1910.*

*Hamlet-Aufführung an Max Reinhardts Deutschem Theater in Berlin.*
*Hamlet: Moissi; König: Wegener; Ophelia: Johanna Terwin.*

der aber auch bald vorn, bald hinten gespielt werden kann. Vor einem violetten Zwischenvorhang nimmt Laertes von Polonius Abschied. Der Vorhang hebt sich, und wir sind im Thronsaal. Ein dunkelgrüner Vorhang senkt sich, und der König kommt und betet. Dann hebt sich dieser Vorhang wieder, und durch einen roten Vorhang, der im Hintergrunde hängt, tritt Hamlet in das Zimmer seiner Mutter. Das alles wäre ohne Vorderbühne nicht gut möglich ... Das System an sich ist überaus fruchtbar. Nie hat man sich als Zuschauer mit Himmel und Wasser, mit den bekannten und den unbekannten Mächten inniger verbunden gefühlt als vor der Unendlichkeit dieser nächtigen Terrasse. Nie ist die Schauspielszene zu stärkerer Geltung gekommen als hier, wo sie uns förmlich auf den Leib rückt. Nie ist von dem gewaltigen Schluß eine ähnliche Weihe ausgegangen ...

Was ... Reinhardt für sein Teil getan hatte, war eine Erneuerungsarbeit hohen Ranges. Die Verstaubtheit, die Schmuddligkeit und die Verschwommenheit, in der ganze Theatergenerationen es sich bequem gemacht hatten, schien von diesen Szenen genommen. Sie waren bis in den letzten Winkel reingefegt und blank gekehrt und blitzten, daß es eine Freude war. Wo hätte jemals (um ein besonders auffallendes Beispiel herauszugreifen) der Auftritt der Schauspieler und ihre Komödie vor dem König eine solche Plastik gehabt! Herr Kühne als zweiter Schauspieler stand vor Hamlet und spielte dann als roter Intrigant vor dem Hofe seinen Lucianus, daß eine ganze Richtung der Schauspielkunst lebendig wurde. Dabei war besonders fein, wie sich nur das Mitglied der englischen Wandertruppe, nicht das Mitglied des Deutschen Theaters vordrängte.

Siegfried Jacobsohn.

## König Lear.

250. Friedrich Ludwig Schröder Wien, 13. April 1780

... Mendelssohn liebte Schrödern den Menschen und den Künstler, war entzückt und durchdrungen von seinem Lear, konnte ihn aber nur bis zum vierten Aufzuge aushalten und wagte nie, ihn ein zweitesmal zu sehn ... Wenn im vierten Aufzuge der wahnwitzige Lear Glostern predigen will, hatte Brockmann den Stamm eines abgehauenen Baumes bestiegen; und das war als gelungenes Theaterspiel gelobt. Schröder versuchte ihn zu besteigen, und die Kräfte versagten ihm. Ein Geschrei des Jubels durchdrang das Haus... Wie eindringlich übrigens Schröder die Verwünschung über Goneril gesprochen, beweist die Tatsache, daß die verheiratete Schauspielerin, welche diese Rolle neben Brockmann unbedenklich gespielt, nicht wieder bewogen werden konnte, sie zu übernehmen, nachdem ihr Schröder ans Herz gelegt, was der Mutter bevorstehen solle, das sie auch nur in der Erzählung nicht mit Fassung anhören konnte.

F. L. W. Meyer.

251. Friedrich Ludwig Schröder Hamburg 1789

Oh, liebe Freundin! könnte ich Ihnen diese Meisterrolle beschreiben, wie Schröder, gleich beim ersten Auftreten, den hinfälligen, höchst empfindlichen Greis zu zeigen weiß; wie seine Stimme am Schluß des furchtbaren Fluchs über Goneril bricht; wie er in der Szene mit dem Hofnarren den nahenden Wahnsinn vorzubereiten weiß; wie er mit

ihm in einem Tone spricht, der zeigt, daß seine Seele anderswo beschäftigt ist. Und wie er nun, ohne zu den gewöhnlichen Tollhausszenen sich herabzulassen, wahnsinnig wird; was er tut, ist Wahnsinn, aber die Weise, *wie* er es tut, ist ganz vernünftig, z. B. wo er Handgeld gibt, anruft, Glostern die Herausforderung zeigt ... Lear sagt: „Die Figur dieses Hutes mag ich leiden; es würde eine herrliche Kriegslist sein, eine Truppe Pferde mit Filz zu beschuhen, und dann den Feind zu überfallen", hier ergreift Schröder den Hut, an dem er seine Figur lobt, und nun, während er darauf tastet, fällt er in Gedanken und sagt das übrige.

K. L. Rahbek.

252. Friedrich Ludwig Schröder Hamburg, 18. August 1790

Das Trauerspiel Lear beginnt, wie bekannt, in der deutschen Bearbeitung nicht wie im Originale. Die Teilung des Reichs ist schon geschehn, Kordelia und Kent sind schon verbannt. Die Leiden des alten Königs fangen also auch gleich mit seinem ersten Auftritt an. ...

Lear kommt mit seinem Gefolge von der Jagd, im Anstande, Blick, Gang und Ton *König*. Sein Gang ist rüstig, sein Blick lebhaft, sein Ton fest. Aber der alte Mann ist doch sichtbar. Es ist Greisesrüstigkeit, Greisesfeuer, Greisesfestheit. Die frische Luft, die Bewegung, die Jagdlustbarkeit haben seine Nerven gespannt, sein Blut lebhafter in Umlauf gebracht, seine Glieder gestärkt; und so fühlt er eine Art neues Lebens, neuer Kraft in sich. Indes ist dieses neue Leben, diese neue Kraft nichts als eine Wirkung der jetzigen Anspannung seiner Nerven. Das sieht man an der Hastigkeit, mit der er alles begehrt, fordert und befiehlt; hört es an dem nicht immer festbleibenden, hier und da sinkenden und ermattenden Tone seiner Stimme, der dem rasch in ihm fließenden Blute nicht nach kann; der nur dann

voll und stürmend dahinströmt, wenn diese Nerven wieder gespannt und ungewöhnlich gereizt werden. . . . Luft und Bewegung haben ihn hungrig gemacht; und er will dies Bedürfnis auf der Stelle befriedigen. Da ist der König. Seinen Begierden soll die Erfüllung, seinem Winken die Tat unverzüglich nachtreten. Wie er wünscht, so spricht er auch, rasch und schnell hintereinander fort. . . .

Gerad in dieser Stimmung tritt Goneril vor ihn hin . . . Vorwürfe, Anklagen, Zurechtweisungen und Strafreden strömt sie über den guten alten Mann aus. . . . Mit stummer Betäubung hört er dies alles an, seine Augen ruhen auf Goneril, wie die Augen eines Träumenden, der sich nicht überreden kann, daß es Wahrheit ist, was um ihn vorgeht. . . . Seine erste Empfindung ist Wehmut. Mit gebeugtem Vaterherzen sieht er der Undankbaren in die Augen, die gesunknen Hände ineinander gefaltet. Es wird ihm schwer, seine Kränkung in Worte zu kleiden, und mit einem Tone, in dem mehr die verwundete Vaterliebe als Bitterkeit sichtbar ist, frägt er: „Bist du meine Tochter?"

Und da Goneril . . . fortfährt, sein väterliches Ansehn zu kränken . . . so wird diese Wehmut heftige Aufwallung. . . . Bitter flucht er seiner Torheit, gegen sich selber läßt er seine Wut aus. Seine Muskeln schwellen, seine Augen blitzen, seine von innerlichem Ingrimm geballten Hände fahren züchtigend nach seinem rückwärts gebeugten, bebenden Haupt, und gebrochen, nur halb artikuliert, kreischt er auf:

„O Lear, Lear, Lear! Schlag an diese Pforte, daß sie deine Torheit hinein und deine Vernunft hinausließ!"

Diese letzte gewaltsame Behandlung seiner selbst hat vollends sein Blut in die äußerste Gärung gebracht . . . Er bricht in den gräßlichen und empörenden Fluch aus: „Höre mich, Natur! usw."

So gräßlich und empörend nun auch dieser Fluch ist, so

wird er doch dadurch Natur, so wirkt er doch dadurch ... auf unser Herz, daß der Künstler mit den geflügeltsten Tönen des Außersichseins alle diese fürchterlichen Verwünschungen ausstößt und mit endlich erschöpfter Stimme, in Tränen ausbrechend, atemlos dasteht. ...

Sprudelnde, überfließende Tiefgekränktheit charakterisiert die ersten Ausbrüche dieser fürchterlich-feierlichen Aufrufung der Natur.... Dieses Sprudeln wird Schäumen, knirschendes, kreischendes Rachgeschrei.

„Muß sie aber gebären, so erschaff ihr Kind aus Galle, und laß es leben, sie, ohne Rast, mit unnatürlicher Bosheit zu peinigen. Laß es ihre Mutterschmerzen mit Hohngelächter, alle ihre Wohltaten mit Verachtung erwidern..."

Hier sinkt die in den Tönen der äußersten Wut erschöpfte Stimme, sie bricht; die Wut ergießt sich in Tränen, und mit halbstammelndem Laute setzt er hinzu:

„Damit sie es fühle, wie weit schärfer als ein Schlangenbiß es ist, ein undankbares Kind zu haben."

... Glühende Scham über seine Unmännlichkeit färbt seine Wangen. Sein Unwille kehrt sich wieder gegen sich selbst. Ausreißen möcht er sich die unmännlichen Augen, die über diese Ausartung der kindlichen Natur weinen können. Hohe Bitterkeit tönt daher aus den brechenden Akzenten seines vor Unmut beinahe berstenden Herzens:

„Ihr alten, unmännlichen Augen, weint ihr jemals über diesen Vorfall, so will ich mit dem Wasser, das ihr verliert, Leim anfeuchten!" ...

Selbst Gonerils unerwartete Erscheinung und die freundliche Aufnahme, die sie von Regan erhält, reizt sein Blut nicht mehr zu heftigen Aufwallungen. Ein rührendes Gebet an die Götter, sich seiner anzunehmen, ein wehmütiges Erstaunen, daß Regan sie bei der Hand nehmen kann, ein tiefer Seufzer über sein allzu festes Herz, das diesen Anblick,

ohne zu brechen, auszuhalten vermag, ist alles, wodurch er seine Leiden laut werden läßt. Nur gegen die Zurückkehr zu Goneril erklärt er sich mit einiger Heftigkeit, aber ohne Zorn, ohne Sturm, nur lebhaft sich sträubend. Sogar Gonerils fortgesetzte Härte bringt ihn nicht auf. Bittend wendet er sich an sie, fleht sie an, ihn nur nicht zum Wahnsinn zu treiben. . . . All sein Zorn ist zu ohnmächtig gegen die verderbliche Natur dieser Krokodile im Weiberrock. Nur von den Göttern darf er Kräfte und Waffen gegen ihre Bosheit erwarten. An sie wendet er sich mit hoch emporgehobnen, ausgebreiteten Armen, mit erschütterndem, durchdringendem, Himmel und Erde bewegendem Klag- und Jammergeschrei: . . . Und indem er so in gebrochenen Tönen der Angst gegen diese Befleckung seiner männlichen Wangen, gegen Tränen schreit, stürzen sie in brennenden Tropfen aus seinen Augen den grauen Bart herunter.

Aber mit Gewalt preßt er diese Ausbrüche seiner unmännlichen Schwäche zurück, spannt alle seine Fibern zur Verleugnung der Vaternatur an. Blitz und Donner begeistern seine Wut. Sein Schmerz hat nun die Höhe erreicht, die unausbleiblich mit Wahnsinn enden muß. Schon steht er an der äußersten Grenze desselben, und so ist alles an ihm schrankenlose Austretung aus dem Gleise seiner angeborenen Natur.

. . . „Ihr denkt, ich werde weinen? Nein, ich werde nicht weinen, ob ich gleich Ursach zum Weinen habe . . .“

Hier erstirbt seine Stimme, vom überwältigenden Gefühl seines Elendes hingerissen. Kaum noch vernehmbar, beben die folgenden Worte von seinen fispernden Lippen:

„Aber, ehe soll dies Herz in tausend Stücken brechen, eh ich weinen werde.“

Seine Hände drängen sich ineinander, er faltet sie wider seine Stirn und stößt nun die letzten Jammertöne eines

vollen Sichbewußtseins seines Unglücks aus: „O ihr Götter! ich werde wahnsinnig werden."
Dann stürzt er zum Palast hinaus, hin, wo die zürnende Natur, gleich dem Aufruhr in seiner Seele, Verderben und Untergang droht.
Da steht er nun, eine wilde, unwirtbare Heide seine Wohnung ... umheult vom Sturm, umrauscht vom prasselnd niederströmenden Regen, umhallt vom rollenden Donner, umleuchtet vom zerschmetternden Blitzstrahl. ...
So wie die erzürnte Natur außer ihm, so ist die Natur in ihm Gärung und Tumult. ... Jeder gewaltsamen Anspannung seiner Empfindungen folgt immer Kraftlosigkeit; sein Zorn sinkt immer zur Weichheit, sein Haß zur Wehmut, seine Rache zum Mitleid herab. ...
Edgars angenommener Wahnsinn bringt seine Überzeugung vollends zur Reife ... Starr sieht er ihn an, und je mehr sein stierer Blick an ihm hängt, je mehr Ähnlichkeit mit seinem Schicksal, seinen Leiden und seinem Zustand entdeckt er an ihm. Er will ihm ganz ähnlich werden ... Er reißt seine Kleider ab.
Lears unglücklichste Stunde hat nun geschlagen. Seines Verstandes völlig beraubt, schwankt er auf dem Felde herum ... Seine Augen haben nur einen Ausdruck, den Ausdruck dumpfer Fühllosigkeit. Sein Leib hängt vorwärts, seine Arme sind ohne Kraft und sein Gang entnervt und unsicher. ... Es ist eine Gattung Nachtwandlertätigkeit, die immer Schlaf bleibt, ob er gleich wie ein Wachender zu handeln scheint. Durchkreuzen aber andere, außer den Grenzen seines Unglücks liegende Vorstellungen sein Gehirn, so verrät Ton und Gebärde völlige Abwesenheit. – Alles, was er dann sagt und tut, hat die Physiognomie kalter Stumpfheit. Starrheit und verzerrtes Lächeln blicken dann aus seinen unverrückt auf einen Fleck hingerichteten Augen, aus seinen abgespannten Gesichtsmuskeln.

... Der höchste Triumph dieses mimischen Meisterwerks aber war Lears Erwachen aus dem dumpfen Schlafe des Wahnsinns in Kordelias liebender Nähe und die ihm folgende Szenenreihe. In einem Lehnstuhle schlummernd, von einem reichen Schlafgewande umflossen, vor ihm die kniende Kordelia, ihm zur Seite der Arzt und Kent, lag er da. Das leichenblasse, in allen seinen Zügen abgespannte Gesicht, die tiefgeschlossenen Augen, die leisen Odemzüge des leicht geöffneten Mundes, die schlaff niedergesunkenen Hände gaben die lebendigste Veranschaulichung seiner innern und äußern Natur in dieser Gemüts- und Seelenlage. Bald verkündete ein höheres Aufatmen sein Erwachen. Matt erhob er die geöffneten Augen, und mit halb erloschener Sehkraft richtete er sie auf die ihn Umstehenden. Kordelia redet ihn an, und nun verweilt sein noch immer irrer Blick auf ihr. Eine dunkle Erinnerung an sein verstoßenes Kind durchfliegt ihn. ...

Länger hängt sein Auge an der holden Gestalt, und heller, lebendiger tritt sie vor seine Erinnerung. Aber noch ist sein Geist befangen, ein Wahnbild scheint ihm, was er sieht; zweifelnd schüttelt er das Haupt, und indem er weiter um sich blickt und sich überall von fremden Gegenständen umringt sieht, glaubt er sich ganz täuschenden Blendwerken hingegeben, ja, sich selbst fremd geworden, zweifelt er sogar an seiner eigenen Persönlichkeit. Das verkündet sein prüfender Blick, die rührende Wehmut, die aus allen Zügen seines Gesichtes spricht, der elegische Laut seiner Stimme. Und, als nun Kordelias Bild immer lebendiger, immer überzeugender Wahrheit, Wirklichkeit vor ihm wird, als er in den Tönen der kindlichen Liebe immer sprechender, eindringender, ergreifender die alten, einst so geliebten Klänge wieder vernimmt: da wird sein irres Auge heller, da streckt er die für Freude zitternden Arme aus, und die Umstehenden

freudig wehmütig anblickend, ruft er mit schmelzender, in Tränen erlöschender Stimme:

„– – – – O lacht mich nicht aus! So wahr ich bin, es dünkt mich, diese Lady hier sei mein Kind – Kordelia!"

Und sie nun ganz erkennend, umfassen sie seine Arme, und seine Seele fliegt in ihren kindlichen Küssen in ihre Seele über.

Dann die Szene, wo er mit Kordelias Leiche auftrat. Welche Töne erschütternden Schmerzes, welche Laute des schneidendsten Herzenswehes! Das Weh einer ganzen Erde schien in ihm zusammengepreßt! Und wenn er ihr den Spiegel vorhielt, ängstlich auf den Hauch harrend, der das Glas trüben sollte; auf einen einzigen Laut, nur auf ein leises Wispern ihrer sanften Stimme lauschend! Dann als die schreckliche Gewißheit, ihr Leben sei entflohn, ihm ward, sein Herz zusammenpreßte, seine Brust engte, den Schlag seiner Pulse hemmte, und mählich des Todes Farbe sein eigenes Gesicht überzog, sein Leben nur noch in leisen Atemzügen an seinen Lippen hing, und sein ersterbendes Auge, nur immer auf die Verblichene gerichtet, endlich brach, sein gequälter Geist auf ihren Lippen entschwebte! wem kam da auch nur die kleinste Erinnerung an Dichtung, an Bühne, an mimische Kunst?

Johann Friedrich Schink.

253. Friedrich Ludwig Schröder

Gelegentlich fragte ich ihn [Iffland], ob denn Schröder in dieser Rolle wirklich so groß gewesen sei? Mit feurigem Auge antwortet er: „Ja, ja! Das läßt sich gar nicht beschreiben; sehen, fühlen mußte man es!" Ich wandte die Schwäche von Schröders Stimme ein: „Das tat alles nichts," entgegnete Iffland, „sein Blick entschied; wohin er den wandte, da erblindete man. Die Nebenspieler wagten oft kaum zu sprechen!" Ähnlich sagte eine Hamburger

Kunstkennerin zu meiner Frau während Ifflands Darstellung: „Er spielt sehr gut, aber was ist er gegen Schröder! Dessen Gesicht hätten Sie sehen müssen! Sein Kopf war von dem weißen Haar" (Iffland trug graues) „wie von einer Glorie umgeben; wenn er seinen Töchtern den Fluch gab, schauderte jeder."

Friedrich Ludwig Schmidt.

254. Johann Franz Brockmann Wien, um 1780

Brockmann dachte sich Lear als einen Greis, der seine letzten Jahre noch munter hinbringen wollte, und darum sich der Regierungsgeschäfte entschlug. Hundert Ritter wählte er sich aus, frohe Gesellen. Mit diesen begibt er sich auf seine Reisen und Jagden. Einen Hofnarren hat er immer um sich, der ihn mit seinen Scherzen belustigen muß. Man empfiehlt sich ihm durch kräftige, derbe, rasche, witzige Antworten. Kent weiß das wohl. Er stellt sich ihm so vor und wird dadurch im Gefolge aufgenommen. Die Tafel gilt bei ihm viel; nach „zu essen, und den Narren" ist sein erstes Verlangen nach der Jagd. Er weiß sich viel mit seiner Mannheit; und Tränen scheinen ihm schimpflich. Noch im Wahnsinne schleudert er Wurfspieße, schlägt tot und fühlt sich jeden Zoll einen König. Es ist ein erschütterndes Schauspiel, eine solche Kraft vor unseren Augen allmählich vernichten zu sehen.

Heinrich von Collin.

255. Joh. Friedr. Fleck Berlin, um 1790

Er war schlank, nicht groß, aber vom schönsten Ebenmaß, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase, sein Kopf hatte in der Jugend Ähnlichkeit mit Apollo. . . .

Sein Organ war von der Reinheit der Glocke und so reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe, daß

nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat, denn wahres Flötenlispeln stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebot, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns oft so unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wut wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß nach meiner Einsicht viel von Flecks Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Übergänge, diese Interjektionen, dieses Anhalten und dann der stürzende Strom der Rede sowie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Überirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton seines Lear, jeder Blick ging durch unser Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm sie poetischer und dem Dichter angemessener, indem er nicht so sichtbar auf das Entstehen und die Entwickelung des Wahnsinnes hinarbeitete, obgleich er diesen in seiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erscheinen ließ.

*

... Fleck hob mehr auf eine wahrhaft wunderbare Weise den Humor heraus, ohne welchen Shakespeare keinen einzigen seiner tragischen Charaktere gelassen hat. Diese sonderbare Kühnheit, die den meisten Schauspielern abgeht, weil sie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komischen mit dem Ernst zu verbinden, und selbst in die Töne der Verzweiflung und des tiefsten Schmerzes eine gewisse Kindlichkeit, Naivetät, wunderlichen Widerspruch mit

sich selbst, oder man nenne es, wie man wolle, hineinzuwerfen, dieses seltsame Talent war Flecks Größe und ihm, ohne Anstrengung, das natürlichste. Es ist nicht zu beschreiben, was durch diese Gabe sein Macbeth in vielen Stellen, und ebenso sein Othello oder Lear gewannen. Alle jene sonderbaren Reden und Übertreibungen, die ja auch oft genug die englische schwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Flecks poetische Kraft ebenso viele Schönheiten: das erschütterte eben, was manchem dürftig oder überflüssig schien, und dieser merkwürdige Mann hätte mit Sicherheit den ungefälschten ganzen Text des großen Dichters brauchen und uns mehr wie alle englischen Kommentatoren jene Stellen erläutern können, die auch ein Garrick nicht beachtete oder anstößig fand. Ludwig Tieck.

256. August Wilhelm Iffland Mannheim, September 1784

Der allgemeine Beifall, den Herr Iffland sich von seiten des Publikums in der Rolle des Lear erworben hat, entkräftet die ... Kritik. Ich füge daher nur einige Zweifel statt aller Kritik bei, die ich der Prüfung des Schauspielers selbst übergebe.

1. Würden die folgenden Stellen, nach dem Fluch des Lear, nicht mehr dazu beigetragen haben, das Mitleiden des Publikums gegen den alten Mann zu spannen, wenn der Fluch als das Ultimatum der Kräfte des Lear etwas heftiger, die darauffolgenden Stellen aber mit immer mehr abnehmender Entkräftung in Stimme und Bewegung gesagt worden wären?
2. Ließe sich im Gewitter nicht ein höherer Grad von Verzweiflung und Begeisterung anbringen? Obschon Herr Iffland in dieser Stelle weit mehr als Schröder geleistet hat.

*August Wilhelm Iffland*
*als Lear.*

3. Wäre es nicht zuträglich, die Stelle des Lear zu seinen Töchtern: „Ich gab euch alles!“ etwas im Ausdruck zu erhöhen?

Wolfgang Heribert Reichsfrhr. von Dalberg.

257. August Wilhelm Iffland Gastspiel in Wien, Juni 1801

Iffland erschien mit wankendem Schritte, vorgebeugtem Körper, auf ein Schwert gestützt; und auch seine Diktion verriet durch das Abgebrochene, Ersterbende eine gänzliche Erschöpfung. Im Fortschreiten der Handlung äußerte sich der steigende Affekt durch einzeln und gewaltsam ausgestoßene Laute, durch herzzerreißendes Stöhnen und erschütterndes Aufschreien; und das oft wiederholte Zurückdrängen des hochaufschwellenden Herzens, die kraftlos übereinander geschlagenen Füße, das Hinlehnen und Anstützen an die Umstehenden, das wirkliche Zusammensinken unter dem ersten gräßlichen Fluche bewiesen eine solche fürchterliche Anstrengung des Greises, daß man jeden Augenblick einen Schlagfluß hätte befürchten dürfen. Schon hier zeigte er durch langes, dumpfes Hinbrüten, durch Sprünge in der Diktion und unsichere, ungewisse Handbewegungen Spuren des Wahnsinns. . . .

Iffland sagte ganz kurz, „zu essen, zu essen“, mit dem Tone der Ermattung. Er schlüpfte über das „jeden Zoll ein König“ unbedeutend hinaus. Als er dem Gefolge, das ihn einholt, sagt: „Wißt ihr, ich bin ein König!“ so geschah dieses mitleidfordernd und im Gefühle des Kontrastes seiner gegenwärtigen mit seiner vorigen Lage. In dem ersten Gespräche mit Kent traf ihn weit mehr die Wahrheit seiner Reden, als ihn sein Witz belustigte. So auch mit dem Hofnarren. „Wenn du lügst, wirst du gepeitscht“; diese Worte wurden kaum hörbar hingeworfen. Kurz, alle Teile des Kunst-

werkes waren so harmonisch gefügt, daß dadurch auch das Ganze als unbedingt notwendig erschien.

Heinrich von Collin.

258. Iffland - Eßlair - Ludwig Devrient

Iffland wirkte, ohne eigentliche höhere Poesie, durch die naturgemäße Wahrheit des sich auflösenden und nach langem Schmerze im Aufzucken der Freude ersterbenden Greises. Eßlair dagegen richtete ihn poetisch in allen Momenten noch zur Majestät des Königs empor; indes Devrient, beides minder hervorziehend, sich überall am genialsten in dem Gewitter der Leidenschaften ausblitzte. Alle drei verbunden, möchten den höchsten königlichen Lear hervorgeführt haben, wie ihn der Genius des unsterblichen Briten mit schöpferischer Kraft zum poetischen Leben erweckte.

August Klingemann.

259. Ludwig Devrient

Devrient, wie er überhaupt die Kunst, die Maske seines Gesichts zu gestalten im höchsten Grade besaß, hatte in dieser Rolle einen der schönsten alten Köpfe, die ich jemals gesehen. Auf dem Gesichte lagen alle die Spuren großer Leidenschaftlichkeit, welche die Brust des Greises in früherer Jugend ganz beherrscht haben mochten und noch jetzt nicht ganz verlassen hatten. Mitten durch die leichte Aufregung zum Zorne schimmerte aber ein unvertilgbarer Zug der Liebe und des Wohlwollens, der, fast entsinnen wir uns keiner ähnlichen rührenden Wirkung, nach den heftigsten Stürmen der Leidenschaft, gleich dem Blau des Himmels, immer wieder zurückkehrte, selbst wo es nur ein Lächeln durch den tiefsten Schmerz der zerrissenen Brust galt. Dieser Zug der Milde glänzte aus demselben Auge, das in so glühenden Farben des Zorns aufzulodern vermochte, spielte um dieselben

Lippen, welche den Fluch über die Tochter mit ehernem Donnerklange aussprachen, daß uns das Herz im Busen erstarrte. In der ganzen Haltung der Gestalt des greisen Königs lag der Ausdruck einer gigantischen, aber zertrümmerten Kraft. In keiner Rolle haben wir den Künstler so reich an wahrhaft schönen, würdig plastischen Momenten gesehen. Seine Stellungen, obwohl ganz natürlich entwickelt und stets eng verbunden mit dem Charakter der Rolle und der Szene, waren oft majestätisch zu nennen, oft drangen sie, verbunden mit seiner Mimik, zerreißend in die Seele; so griff er sich z. B. in heftigen Momenten des Schmerzes halb ingrimmig, halb gequält mit der Rechten an das Herz und packte dabei die goldenen Ketten, welche seinen königlichen Schmuck bildeten. Das leichte Klirren derselben, der krampfhafte Griff der Hand, verbunden mit dem tiefen Zug der Qual auf seinem Antlitze, drangen wie die plötzliche Wunde eines scharfen Pfeils in die Brust. Zuzeiten streifte er mit der Hand müde und gedrückt über die kahle Scheitel, als wolle er den schweren Druck und Schmerz aus seinem Gehirn wegwischen. Bei den Worten: „Wahnwitzig möchte ich nicht gern werden", welche er durch diese Bewegung begleitete, lief ein kalter Schrecken durch die Brust der Hörer, und sie sahen mit ihm das entsetzlich unvermeidliche Gespenst des Wahnsinns aus düsterem Hintergrunde hervortreten und ihn mit berührender Hand als unwiederbringliches Opfer bezeichnen. –

Die berühmten Momente in der Sturmnacht, den Übersprung von der äußersten Qual der Verzweiflung zum Wahnsinn, das: „Jeder Zoll ein König!", das Wiedererkennen Kordeliens und Kents – alle diese einzelnen, erschütternden Züge des Gemäldes stellte er mit einer durch die Kunst veredelten Naturwahrheit hin, deren beherrschenden Macht jedweder gehorchen mußte. Es war aber auch diejenige Rolle, welche

den Künstler am tiefsten angriff, ihn noch mehr geistig als körperlich verzehrte. Deshalb gab er sie nur sehr selten; in späterer Zeit war er häufig so erschöpft dadurch, daß er zwischen den Akten in Ohnmacht sank, denn während des Spiels hielt die energische Spannkraft seiner Begeisterung den gebrechlichen Körper noch aufrecht. Daher mußte er in den letzten vier, fünf Jahren dieser Aufgabe ganz entsagen.

Ludwig Rellstab.

260. Ludwig Devrient

Soviel ich mich erinnere, zeigte Devrient bei seinem ersten Auftreten ..... keine Spur von Trübsinn, von finsterer Laune, von schroffem, despotischem Wesen; mit dem Ausdruck königlicher Würde und Machtvollkommenheit paarte sich vielmehr ein Zug der Milde, der Befriedigung, der Heiterkeit. In der Tat muß ja dem Charakter des Königs ursprünglich ein heiteres Element, eine Neigung zu Scherz und Lust angehört haben; das ergibt sich zur Evidenz aus seinem Verhältnis zum Narren, den er offenbar fast ebensosehr liebt wie dieser ihn. In dieser Stimmung, froh, sich der Last der Regierung entledigen zu können, ohne Ahnung der furchtbaren Zukunft, die ihm droht, schickt er sich an, den Akt zu vollziehen, der so verhängnisvoll für ihn werden sollte. ...

L. Devrients Darstellung der Wahnsinnsszenen zeigte .... durchaus nichts von unnatürlichen oder außergewöhnlichen Bewegungen; er spielte die Szenen fast nur mit den Augen und unterstützte den Ausdruck des Blicks nur durch ein entsprechendes Mienenspiel und durch eigentümlich bedeutsame Finger- und Handbewegungen. Daß er mit so einfachen Mitteln doch eine so große Wirkung erreichte, verdankte er allerdings wohl dem Umstande, daß er von Natur ein großes, hervortretendes Augenpaar besaß. Jedem, dem diese Gabe

versagt ist, wird es schwer, wenn nicht unmöglich fallen, gleich glänzende Erfolge zu erringen.

Hermann Ulrici.

261. Ludwig Devrient und Eßlair Mannheim, Sommer 1820

Eßlair machte den Lear zu einem Helden, der ins Unglück gerät und auch da noch Held bleibt. Die Wahnsinnsszene war von erschütternder Wirkung. Devrient gab den schwachen, eigenwilligen Greis, der schon nicht mehr recht bei Troste ist, ehe er ganz überschnappt, mit unübertroffener Wahrheit.

Gustav Parthey.

262. Heinrich Anschütz Wien, 20. Mai 1825

In den ersten drei Akten .... war der Eigensinn, der heroische Zorn und die Schwäche des Königs trefflich charakterisiert. Erschütternd war der Schmerz und die Verzweiflung des Greises und wahrhaft erhaben das Anwachsen des Wahnsinnes. Nur blieb hie und da in diesen Szenen manches zu wünschen übrig, wenn auch das meiste gelang. Es ist zu bedauern, daß alle neueren Schauspieler nicht genug ihr Organ und wie sie es behandeln müssen, studieren, darum hört man oft, auch von den allerbesten, heisere und ohnmächtige Töne; sie übereilen sich in der Heftigkeit des Einsatzes und machen sich dadurch ein wahres Anwachsen und Steigern bis zum höchsten Punkt und zur wahren letzten Kraft der Stimme schwer, oft unmöglich: darum fällt auch die oft schön gesprochene Rede des Zornes oder der Verzweiflung zu plötzlich ab, sie verhallt zu schwach und nüchtern, und der neue Ansatz erfolgt dann wie übereilt und ohne gehöriges Motiv und die wahre Nuance. Dies bringt immer eine gewisse Monotonie hervor und schwächt die edle und majestätische Haltung, die in diesen mächtigen Aufgaben der Kunst das Unerläßlichste sind. Mit einem Worte, es

fehlt diesem sehr ausgezeichneten Künstler zuweilen noch das wahre Portamento der Stimme, um, wenn er sein Ohr fein genug bildet, den Mangel zu vernehmen, noch weit größere Wunder hervorzubringen. Auch ist sein Gebärdenspiel noch etwas zu gleichförmig und reißend, wodurch auch hier zuweilen etwas Übereiltes sichtbar wird, was den Adel der Darstellung schwächt. Wie unrecht handelte aber der Beobachter, der über diese kleine Makel die hinreißende Großheit, das Erschütternde und die mächtige Furchtbarkeit übersehen wollte, die dem trefflichen Schauspieler in den Szenen des Fluchs und der Raserei so poetisch zu Gebote stehen. Wahrhaft und unbedingt als großer Meister zeigt er sich aber in der letzten Hälfte der Tragödie. . . .

Diese Darstellung der erschöpften Raserei, die nun in einen schwärmenden Wahnsinn übergegangen ist, hatte mich durch ihre Neuheit und Wahrheit so tief ergriffen, wie es mir wohl nur in meiner frühern Jugend begegnet ist. Unbeschreiblich schön war das Erwachen des Greises und das allmähliche Wiedererkennen Kordelias. Hier und in den letzten Szenen war das Kindische, ganz hingegebene Alberne, und in diesem die tiefste Rührung, der erhabenste Schmerz und die erschütterndste Freude mit solchen Farben gemalt, daß keine Worte demjenigen, der das Schauspiel selber nicht sah, eine Anschauung oder Ahnung von dieser wundervollen Malerei geben können. In diesen herrlichen Szenen war der Künstler Fleck und Schröder ganz unähnlich, er hat sich hier einen ganz neuen Weg entdeckt, und das Große, was er hier geleistet hat, ist nach meiner Einsicht nicht genug zu loben.

Ludwig Tieck.

Tieck besuchte Wien im Jahre 1825. Man wollte ihm den „Lear" vorführen, und ich wurde gedrängt, die Rolle mit einer katarrhalischen Affektion des Organes zu spielen. Es gelang mir zwar, die schmeichelhafteste Anerkennung des gefeierten Kritikers über meine Gesamtleistung zu er-

ringen, mußte mir aber in seinen kritischen Schriften, deren Inhalt in die Kunstgeschichte übergeht, den unverdienten Vorwurf machen lassen, daß ich mitunter ohnmächtige Laute vorbrächte und nicht das gehörige Portamento besäße. Und Tieck war in seinem vollen Rechte, das zu behaupten. Warum war ich der Tor, vor diesen Mann zu treten und sein Urteil herauszufordern in dem Augenblicke, wo die Natur mir die ungeschmälerte Ausführung meiner Intentionen versagte?

Heinrich Anschütz.

263. Heinrich Anschütz Leipzig 1835

... So stehen denn Anschütz' Lear und Devrients Lear wie zu gegenseitiger Ergänzung einander gegenüber. Devrient gab im wahnsinnigen Lear sein Höchstes, und insofern in diesen Momenten die ganze Tragödie ihre Gipfelpunkte erreicht, war Devrients Darstellung nicht allein in pointierten Einzelheiten, sondern auch nach der ganzen Konstruktion und Entfaltung des Charakters die größere, geistig bedeutsamere. Dagegen gibt Anschütz den weinenden Lear unübertrefflich schön. Wo die Hoheit des königlichen Herrn ganz und gar zerschmilzt, wo der Schmerz seine ganze Größe in den Staub beugt, steht Anschütz unübertroffen da. Anschütz spielt vor dem Publikum Wiens. Dies, dünkt mich, bezeichnet nicht wenig den Charakter seines Spiels. Die Wiener konnten Devrients Wesen wohl anstaunen, aber im Grunde doch nicht liebgewinnen. La Roche, der Meister aus der Goetheschen Schule, ist ihr Liebling. Der Wiener will nicht erschüttert, er will gerührt sein im Trauerspiele. ... So wirkt denn Anschütz als Lear ganz in dieser Weise. Seine Momente des zornigen Wahnsinns konnte man sogar unbedeutend nennen; er verriet in ihnen keineswegs ein großes Aufgebot erfinderischer Kraft. Man vermißte die grellen Schlagschatten und gleichsam die kalten Wetterschläge des entthronten Jupiter-Lear, der immer noch die Blitze schleudern möchte, als sei er noch der Herrscher der Welt, und der im

Wahnwitz die in der Wirklichkeit weggeschenkte Majestät sich wieder anmaßt. Dagegen war Anschütz in den Momenten, wo sich die Natur mit milder Hand des zerstörten Gehirns bemächtigt, wo der erschöpfte Lear, durch die Nähe Kordeliens sanft berührt, kindisch zu werden beginnt, unübertrefflich. Diese Übergänge zur Befriedigung und Lösung des Wahnsinns, dieses harmlos irre und doch nach dem Sturme der Leidenschaft beseligende milde Friedenslächeln sichert dem Künstler allein schon einen bedeutenden Platz unter den besten Mimen Deutschlands. . . . Es ist gewissermaßen der Ödipus auf Kolonos, den Anschütz ganz besonders aus dem Charakterbilde hervorhebt und in dessen Zeichnung sein Spiel die größte Eigentümlichkeit entfaltet. Nicht der wahnsinnig tobende, sondern der kindisch liebe Greis, der den Wahnsinn der Menschen und seinen eigenen mit spielender Ironie belächelt, mithin der versöhnte, der hinsterbende Lear kommt in dieser Auffassung zu seinem Rechte. Gustav Kühne.

264. Heinrich Anschütz

. . . Der große Schmerzensausbruch des Vaters über den Undank seiner Töchter und das Erwachen aus dem Wahnsinne, das Wiedererkennen Kordeliens: beide Szenen waren von überwältigender Macht, von ergreifender Rührung – beide Szenen gehören zur Darstellung rein menschlicher Zustände. Die anderen Seiten Lears, die des Herrschers und die des Wahnsinnigen, traten an Bedeutung zurück. Das despotische Gebaren Lears im ersten Akte mußte Anschütz seinem wohlwollenden Naturell mühsam abringen, und der exzentrische Wahnsinn entbehrte der glühenden Wolke, in welcher er wandeln soll. Solche glühende Exaltation mag wohl kaum naturgemäß in demselben Menschen hausen, welcher den bürgerlichen Hausvater mit den echtesten

Naturtönen wiedergibt. Ebenso mußte Anschütz den Eindruck von „Jeder Zoll ein König!“ mit Anstrengung seiner Gestalt und seinem Wesen abringen. Kurz, der ganze Bereich des wahnsinnigen Herrschers Lear, wenn auch mit sorgfältiger Fertigkeit gespielt, hätte der Rolle nicht den außerordentlichen Nimbus verliehen, welchen sie mit Recht genießt und in der deutschen Theatergeschichte immer genießen wird. Der Bereich des furchtbar gepeinigten Menschen Lear hat den Namen Anschütz mit dem Namen König Lears so ruhmvoll verbunden.

Heinrich Laube.

265. Heinrich Anschütz

Sein für die Musik der Sprache hochbegabtes Ohr lehrte ihn zur Bewältigung der ihm zukommenden Aufgaben die Skala seiner Stimme nach der Mittellage und Tiefe langsam erweitern und den Umfang des einzelnen Tones vergrößern. Er war daher imstande . . . die selbststrafenden, schmerzdurchwühlten Jammerworte: „Lear! Lear! Lear! schlag an dies Tor!“ in drei ansteigenden höchsten Noten der Kopfstimme mit solcher Fülle zu bringen, daß das grimmig Schneidende des Schmerzes darin klar ertönte und zermalmend auf den Hörer wirkte. Er konnte den Donner überbieten in der Szene auf der Heide und in herzschmelzenden, zarten Tönen Kordelia bitten: „Vergiß, vergib, ich bin alt und kindisch“ – und seine letzten Hauche: „Seht, seht hin, seht ihr“ waren so unberührt rein, wie seine ersten herrischen Worte: „Gebt mir die Karte da!“

Joseph Lewinsky.

266. Heinrich Anschütz

Nicht gleich Iffland legte er den Lear als einen gebrechlichen Geist an, sondern er gab das Bild des grünen Uralters, das sich noch manches zumuten kann und sich noch

etwas mehr zumutet. . . Anschütz' Lear war stark und herrlich im Fluchen und Verwünschen; wenn er aber, wie er es pflegte, aus der hohen Tenorlage Töne der Liebe und der Rührung herabholte und sie an die unmenschlichen Töchter verschwendete, dann war er unwiderstehlich, die Gemüter bezwingend. Das Kind im Greise, das hilflose Kind, das Liebe gibt und fordert und die zitternden Hände nach einem mitfühlenden Herzen vergebens ausstreckt, wurde von Anschütz im Charakter Lears unvergleichlich betont. Erschütternd, daß Mark und Bein zitterte, mit einem Aufschrei, der uns heute noch im Ohre bebt, gab Anschütz den Moment, da sich das Einbrechen des Wahnsinns in Lears Seele meldet; es war wie der Angstruf und Weheschrei einer untergehenden schönen Welt. Und nun das Eintreten des Wahnsinns selbst, wie er sich an dem verstellten Wahnsinne Edgars ausbrütet, dies Hinhorchen, Geheimtun, Wispern, dieses wollüstige Hineingleiten in das geistige Chaos – man mußte es sehen und hören, denn Worte können es nur andeutend beschreiben. Höchst feinfühlig ging dann Anschütz in den eigentlichen Wahnsinn ein. ... Wie sachgemäß ... in Anschütz' Darstellungen jenes aufmerksame, nun mißtrauische, dann wieder ahnungsvolle Beschauen der Dinge und Menschen, jenes nur zeitweilig durch wilde Rufe unterbrochene Hineinhorchen in sich selbst. Und dann wieder, mit ungebrochenen, mächtigen Lauten verkündigte Anschütz jenen die ganze Welt verfluchenden tragischen Pessimismus, der aus herben Lebenserfahrungen hervorgegangen. Keine Steigung schien von hier an möglich zu sein, und doch brachte sie Anschütz zustande. In der Szene, da Lear aus dem heilsamen Schlafe erwacht und Kordelia erblickt – wer beschreibt diese rührenden Töne der Selbstanklage, dieses allmähliche Auftauen des Herzens, dieses kindliche und kindische Jauchzen über das Wiederfinden des hart geschmähten, treuen, liebenden

Kindes. Es waren Momente der Rührung, da man sich der Tränen nicht schämte.

Ludwig Speidel.

267. Ferdinand Eßlair Wien, 27. März 1824

Ich war heute im „König Lear" an der Wien. Eßlair trat ganz spießbürgerlich auf, wie ein alter Krämer, mit der Elle in der Hand. Der Moment des Fluches im ersten Akte war befriedigend; das übrige ohne Zusammenhang und kein Jähzorn in der ganzen Rolle.

Der Wahnsinn im vierten Akte stand allein für sich als ein vollendetes Meisterstück da, das an Schröders Lear erinnerte. Zuweilen war dieser Lear sogar humoristisch, wo er starr und kalt vor sich hinausblicken und nur maschinenmäßig, in halber Bewußtlosigkeit die Scherze des Narren beantworten soll. Eßlair mag ein Schauspieler von Gefühl sein – Verstand zeigt er nicht.

Carl Ludwig Costenoble.

268. Ferdinand Eßlair München 1827

Eßlair scheint die Rolle des Lear (wie ehedem auch Iffland) von seiten ihrer Stoffartigkeit in Affektion genommen zu haben, weil sie das Stück beherrscht. Das ist zuviel und nicht genug. Eßlair hat schöne Töne, aber keinen Ton; manchmal kam mirs vor, als wenn ein andrer seine Rolle spräche.

Karl Friedrich Zelter.

269. Ferdinand Eßlair 1825—1830

... Nur so viel weiß ich, daß mich der Lear kalt abstieß, und als er bei den Worten: „Jeder Zoll ein König!" den Stab mit der Hand nach Zollen einteilte, bin ich erschrocken.

Heinrich Anschütz.

270. Ferdinand Eßlair Mainz 1831

Eßlair hatte in der Szene auf der Heide, besonders wo der Verstand des Greises bei dem Anblicke Edgars zu schwärmen beginnt, unleugbar große Momente. Einiges im Wahnsinn wurde mit aller Kraft und Hoheit gesprochen, so insonderheit das berühmte: „Jeder Zoll ein König!" Die Szene, wo er in den Armen Kordelias aufwacht, kam nach meinem Gefühle ganz rein zum Vorschein.

Im übrigen war die Darstellung doch manieriert, überladen und unzusammenhängend. Leider schien er heute alle Minen springen lassen zu wollen und verdarb dadurch das in seinem Reichtume so einfache Gebilde Shakespeares. . . .

In der Darstellung wurde . . . die weiche Gefühlsseite hervorgehoben. Und auch da setzte der Künstler viel zu hoch ein. Schon in der Szene, wo Lear die Töchter wechselweise bittet, ihn aufzunehmen, kam er nicht aus dem Zittern, gebrochnen Heulen und fiel den Begleitern einmal über das andere in die Arme. So gewaltsame Motive so früh gebrauchen, hieß sich die Steigerung unmöglich machen. Der verhaltne, tief nach innen fressende Schmerz würde weit gründlicher gerührt haben als die gemeine Hinfälligkeit, die wir so bald zu sehn bekamen. . . .

Eßlair zeigte Studium und Beobachtung, beides nur zu sehr auf Äußeres und empirische Einzelheiten gerichtet. Er trat mit einem Baumstamme und einem Bande daran auf und machte sich mit seltsamem Umherfingern an beiden Gegenständen viel zu tun. Dergleichen Dinge treiben freilich manche irre, warum aber auf solche Zufälligkeiten einen so großen Wert legen? Einmal, ein paarmal möchte es hingegangen sein, immer wiederholt zeugte es von einer gewissen Armut der Phantasie, welche indessen nicht hindert, allerhand Seltsamkeiten geschickt zusammenzutragen.

Die ungehörige Art, die Perioden ineinander zu schleifen,

die ich schon sonst an ihm bemerkt hatte, nahm ich auch heute wahr . . .
Eßlairs Sphäre ist durchaus das bürgerliche Trauer- und Schauspiel. Das Heroische und Mythische gelingt ihm sozusagen nur zufällig. Bisweilen freilich auch dieses zum Bewundern. Ich habe ihn früher als Wallenstein gesehn und kenne nichts Schöneres als seine Trauer über Maxens Tod.

Karl Immermann.

271. Ferdinand Eßlair München, 18. November 1838

Ich habe heut abend Eßlair im Lear (freilich nach der Schröderschen Bearbeitung) gesehen. Ich will nicht urteilen, aber es kam mir vor, als ob seinem Spiel der eigentliche Angelpunkt fehle, als ob er mehr eine Reihe trefflicher Einzelheiten aneinander reihe, als ein organisches Ganzes aus sich entwickle. Das Stück ist mir durch die Vorstellung um nichts klarer geworden, und dies halte ich immer für ein schlimmes Zeichen. Freilich mag es eben in dieser Rolle sehr schwer sein, zu innerer Einheit zu gelangen, und noch schwerer, sie anschaulich zu machen; Lear besteht nur aus Extremen, und der Punkt, wo diese sich verknüpfen, mag tief liegen, ich glaube, er ist in der Königswürde dieses unbedeutenden Menschen zu suchen. Die Extreme gab Eßlair sehr gut. Herrlich war der Moment, wo der unglückliche Vater seine böse Tochter unter erstickenden, die Stimme verschwemmenden Tränen versichert, er wolle nicht weinen; er will auch nicht, aber er ist nicht Herr über seinen Körper. Für äußerst gelungen halte ich es, daß Eßlair das: „Ich gab euch alles!" nicht polternd oder vorrechnend, sondern fast leise und ruhig sagte. In der Wahnsinnsszene, wo Lear mit Kräutern und Blumen geschmückt auftritt, war er einzig. „Jeder Zoll ein König!" „Es ist niemand Sünder!" Und zuletzt, wo er, sich seiner Töchter erinnernd, ihnen Rache

schwört und seine Keule, zum Zeichen, daß er sie töten wolle, hinwirft: das ist dem Innersten der Situation, der im Wahnsinn ungebändigter hervortretenden Leidenschaft gemäß. Auf das bedeutende Wort: „Ich bin ins Gehirn gehauen!" legte er ebenfalls gehörig Gewicht.

Friedrich Hebbel.

272. Joseph Wagner Wien

Nach Anschütz, der vergöttert wurde in dieser Rolle, war große Zurückhaltung des Publikums zu erwarten, und doch ereignete sich etwas, was an Schröders Lear im Burgtheater erinnerte und was in Deutschland wohl nur bei einem Wiener Publikum möglich ist. Brockmann, welcher vor Schröder den Lear gespielt, war im Wahnsinn auf einen Stein gestiegen und hatte damit Effekt gemacht; Schröder war ebenfalls auf den Stein zugegangen, und man hatte erwartet, er werde ebenfalls hinaufsteigen. Er war aber zusammengebrochen bei der Anstrengung, und diese neue Nuance hatte einen Sturm von Beifall hervorgerufen. Ohne gerade an so etwas zu denken, hatte ich Wagner geraten, tief gebückt vom Alter in der ersten Szene aufzutreten und bei einer Anregung sich plötzlich in seiner ganzen Länge kerzengerade emporzurichten, den gebietenden Herrscher zeigend, welcher auch die Wucht des Alters einen Augenblick abschütteln kann. So geschah es denn. An Anschütz denkend, empfing man den neuen Lear schweigend, obwohl Wagner ein beliebter Schauspieler war; als er sich aber in seiner prächtigen Gestalt mit dem langen weißen Barte kerzengerade aufrichtete, da brach ein Sturm von Beifall los wie einst bei Schröder, und er spielte die ganze Rolle nun auf dieser günstigen Woge des Beifalles bis zu Ende.

Heinrich Laube.

273. Theodor Döring Leipzig 1842

Sein Lear ist der Tyrann in voller Blüte seiner höchsten Machtvollkommenheit, er ist aus Überkraft so humoristisch und übermütig, sich seines Äußeren zu begeben, im Hochgefühl seiner Zuversicht, er werde innerlich derselbe bleiben, die Majestät, die unverlierbare, auch in der Welt behaupten, hat er gleich die Macht zerpflückt und zerteilt. Die schmerzliche Täuschung bringt ihn zu sich; da sie aber unüberwindlich ist, bringt sie ihn um den Verstand. Dieser Lear, so in aller Kraft und üppiger Hoheit genommen, ist der eigentliche Lear Shakespeares, ist auch der wohltuendste, weil er nie an Größe verliert, selbst wo er nur Wirkung des Mitleids gibt. In diesem Sinne gab ihn jetzt Döring, für alle überraschend, die ihn früher als Lear gesehen; für ihn selbst eine ganz neue Leistung. Gleich der erste Akt entwickelt fertig das Charakterbild; Schlag auf Schlag war hier meisterhaft; immer üppig, humoristisch, dabei königlich groß, immer launisch, zerstreut, ganz im Vollgefühl seiner unverlierbaren Hoheit; ohne diese Züge wird die Intensivität seines spätern Wahnsinns nicht begreiflich. . . . Der dritte Akt, das Spiel des Wahnsinnes, die Behandlung des armen Toms, gibt uns die Entfaltung von Dörings eigentümlichsten Kräften. Die grause Schönheit seiner Mimik, sein schlürfender Gang, die Macht seines Organs, die Hoheit im Schmerz, das dumpfe Murmeln, das leise Zischen der Stimme, alles das in der Art und Weise, wie er den Philosophen in Lumpen als Schicksalsgefährten behandelt, wie er zu Gericht sitzt und die Schlangen von sich schüttelt, ist so hinreißend großartig, daß es die Leistungen aller Darsteller des Lear überflügelt. Weniger gelungen erschien mir die Begegnung mit Kordelia im vierten Akt. Wer so groß den Lear faßt, darf jetzt auch als kindlich blöder Mann an das Mitleid appellieren, sogar weniger zurückhaltend, als Döring es hier tat. Döring läuft

sonst eher Gefahr, sich an die weichen Momente gefangen zu geben; hier ist er enthaltsamer als nötig. Seine letzte Szene, sein Tod, war vollendet. Gustav Kühne.

274. Theodor Döring Berlin, um 1864

Man war betroffen, sowie er in die Szene trat. Er erschien um eines Hauptes Höhe größer, als er wirklich war. Jeder Zoll an ihm war ein König, ein Herrscher; aber ein König aus einer Zeit, von der man sich keine bestimmte Vorstellung zu machen wußte. Sein graues Haupthaar, sein Bart, seine Tracht, sein Aufputz hatten bei aller Pracht und Würdigkeit etwas Phantastisches. Man dachte an die alten deutschen Göttersagen, an Ossian und die Könige der Inseln ... Es lag etwas Unheimliches in der hoheitstrahlenden, gebieterischen, selbstvertrauenden Heiterkeit, mit welcher Döring an die Staatsaktion der Herzensprüfung heranging. Man empfand ein Grauen vor dieser verwegenen Zuversicht, und wie über die Heiligen die .. Glorie, so schwebte über dem stolz getragenen Haupte von Döring-Lear, vom ersten Augenblicke seines Erscheinens an, der flatternd auftauchende Schatten seiner späteren Geistumnachtung, seines Wahnsinnes.

Gleich in dem ersten Akte brach ein Zug davon hervor in dem wilden Ausruf, mit welchem er Kents Verwendung für die verstoßene Kordelia begegnete ... In dem fast schreiend ausgestoßenen Rufe Dörings:

„Höre mich,
Rebell! Bei deiner Lehnspflicht, hör mich!"

schmetterte der ungebrochene Zorn des Selbstherrschers auf den Untertan hernieder; aber schon in den folgenden, die Gründe der Verbannung erklärenden Worten wußte Döring das Erschrecken Lears erkennbar zu machen, das ihn überkommt, als er in der gewohnten Ausübung seiner Macht

von dem Bewußtsein überfallen wird, daß er nicht mehr als König zu gebieten ... habe, daß er sich freiwillig seiner Macht entäußert, die Hand gelegt habe an sich selbst.
In seinem Schwur: „Bei Jupiter, dies widerruf ich nicht!" lag die Erkenntnis, daß er widerrufen, zu widerrufen gezwungen werden könne. Man meinte sein späteres „Bin ich Lear?" heraufdämmern zu hören; und das eben war ein charakteristischer Zug an ihm, daß er in jeder seiner Rollen von Anfang an mit nie irrender Bestimmtheit den Ton anschlug, in welchem er sie durchzuführen beabsichtigte. In diesem Erkennen und Ergreifen der Rolle lag seine eigentliche Genialität. ...
„Versteht mich!" sagte er, als wir ihm aussprachen, wie sein Lear uns überwältigt habe, „versteht mich! Ich meine, was den Lear wahnsinnig machen muß, ist der Konflikt zwischen der Machtgewohnheit und der nicht abzuweisenden Erkenntnis, sich ohnmächtig gemacht zu haben. Und darum macht ihn der Fluch gegen Goneril, den auszustoßen er die Macht hat, eigentlich glücklich, während er in Verzweiflung ist. ..."
Wie ein Sturmstoß trat er, von der Jagd kommend, in die Szene, und da er nichts mehr im Reiche zu befehlen hatte, befahl er – das Mittagbrot, mit gebieterischer Leidenschaft.
Der Fluch gegen Goneril, wie er ihn aussprach, war so gewaltig, daß die Schauspielerin, welche die Goneril spielte, ich meine, es war Fräulein Viereck, versicherte, sie habe Mühe gehabt, sich unter diesem Blick und Ton aufrechtzuerhalten.

Fanny Lewald.

275. Otto Lehfeld

Als Krone seiner Leistungen hat man von jeher den Lear bezeichnet, und der Ruhm, welchen er sich mit dieser Rolle in ganz Deutschland errungen hat, ist ... ein wohlverdienter.

Das Maß, die Grazie und die psychologische Schärfe Rossis waren Lehfeld vollständig fremd ... was aber das Majestätische der ganzen Figur, das Erhabene und Tiefsinnige des Wahnsinns anbetrifft, so hatte er von dem großen Italiener nichts zu fürchten. Von ihm abweichend zeichnete er einen ebenso willkürlichen und heroischen wie feurigen und edlen Herrscher und entwickelte den Charakter aus dem „Das Beste in seinem Leben war rasch", ohne der Weichheit des Kindes und der Schwäche des Greises in Lear ihr gutes Recht zuzugestehen. Auf den Wahnsinn nahm er von vornherein keine Rücksicht, sondern gab in der Eingangsszene nur die regelrechte Steigerung von Unmut zu Zorn und Wut, überall kernigen Ton, kräftige Bewegungen und königliche Hoheit entfaltend ... Der Fluch ward in schnellem Tempo mit wuchtigen Akzenten gesprochen. Durch die ... Ereignisse auf der Heide arbeitete sich dann Lear allmählich in den Wahnsinn hinein; doch nicht nur diese Steigerung war charakteristisch für Lehfeld, sondern auch die geringe Betonung pathologischer Züge. Mit gewaltiger Kraft tobte er sein „Blast, Winde, blast", dann meldete sich eine Erschöpfung, und in dieser wurde durch die Erscheinung des armen Toms die Wandlung bewirkt: kein dumpfer Ton, keine außergewöhnlichen Bewegungen, nur eine unheimliche Ruhe und das bald in sich gekehrte, bald unstet herumirrende Auge malte den Beginn der Umnachtung. In der Hüttenszene war diese allerdings in Kraft, aber auch voller Hoheit und tragischen Humors, welch letzterer über die Worte hinaus helle Lichter in die Seele eines in seine Ohnmacht zurückgeschleuderten Titanen warf, weniger eines durch den Undank der Kinder gekränkten, liebenden Vaters. Nachdem die große Erregung einer augenblicklichen Erschlaffung gewichen war, sahen wir auf dem Felde die Blüte des Wahnsinnes, welche Lehfeld durch rasche Bewegungen, wirres

Lachen und starren Blick malte; da er jedoch von dem kräftigen Tone und der Innerlichkeit des Gedankens nichts aufgab, wurde er dem meisterlichen Zuge des Dichters, durch den späteren Wahnsinn den früheren Charakter Lears zu zeichnen, in wunderbarer Weise gerecht. Auch nahm er auf die physische Schwäche Kordeliens wenig Rücksicht und war selbst im tiefsten Schmerze an ihrer Leiche körperlich noch ungebrochen, so daß der Tod mehr als die Verklärung des Leidens denn als der Abschluß des Lebens erschien.

Eduard von Bamberg.

276. Adolf Sonnenthal

I, 1. ... Eine hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt; weißes Haar wallt in spärlicher Fülle auf die Schultern herab; ein mächtiger, silberglänzender Bart und große, weithin schauende Augen ziehen den Beschauer so an, daß er fast nur das Haupt des Alten betrachtet; es ist mit dem Kronreif geschmückt. Lange, kostbare Gewänder fallen in verschwenderischen Falten bis auf die Knöchel. Rasch tritt er ein, bleibt auf den Stufen stehen, stützt sich dabei auf das lange, breite Schwert, und während er die stattliche Versammlung mit dem Blicke streift, geht ein Lächeln der Befriedigung über seine schönen Züge. In schmucker Reihe stehen die Kinder seines Blutes vor ihm; unter seinen Brauen blitzt es auf, als wolle er sagen oder vielmehr noch geheimhalten, daß er heute etwas ganz Besonderes im Schilde führe. Er hat sich nach alter Leute Weise eine seltsame Formel ausgedacht, unter der die Übergabe statthaben soll. Es reizt ihn, am letzten Tage seiner Herrschaft vor allem Volk die ganze Süßigkeit zu genießen, die einem beglückenden Vater von drei liebenden Töchtern nur irgend bereitet werden kann. Er will sich an ihren Liebesworten berauschen und fröhlichen Herzens abdanken. Er glaubt die Kinder zu kennen: Goneril

und Regan werden ihm in einfachen, kargen Worten ihre schuldigen Gefühle bekennen, Kordelia, die vor allem teure, wird ihn überschwenglich preisen. So hat er im voraus der Jüngsten den größten Teil des Reiches bestimmt. – Das spielt sich für den, der das Drama kennt, auf dem Antlitz dieses Lear ab, und zwar in den paar Sekunden, die der König braucht, um den Thron zu erreichen. Nach jenem kurzen Halt auf den Stufen des Saales schreitet er zwar würdig, aber doch etwas erregt im Vorgefühle des wonnevollen Augenblicks herab, grüßt die beiden Paare Albanien und Cornwall mit leichtbewegter Hand, geht auf Kordelien zu und schaut ihr mit unverhohlener Freude eine Weile in die schönen jungen Augen; dann neigt er leicht den Kopf vor dem übrigen, gebeugt dastehenden Hofe und läßt sich nieder. Die Feierlichkeit beginnt; das erste Wort aus seinem Munde ist ein Befehl, Stimme und Haltung sind von Erz.

I, 4. Ein andrer Lear tritt uns entgegen, er kommt zwar von einer fröhlichen Jagd heim, aber mehr Unruhe und Unsicherheit als freudige Stimmung prägt sich in seinem Wesen aus. Die Reue über Kordeliens Verstoßung nagt an ihm und wird noch genährt durch Gonerils, seiner nunmehrigen Wirtin, unkindliches, hoffärtiges Benehmen. Es ist, als trete er nicht mehr eigenen Boden ... Der Haushofmeister Gonerils gar behandelt seinen weiland Herrn wie einen Knecht. Verblüfft von dieser Keckheit läßt Lear ihn zur Rede stellen und bekommt einen unflätigen Bescheid. Der ihn bringt, wagt den König außerdem auf die allgemeine Wandlung aufmerksam zu machen, die vorgegangen ist: „Es zeigt sich ein großes Abnehmen der Höflichkeit" – da faßt ihn der Alte hart am Arm und zieht ihn von den Genossen weg. So bleibt die Schmach unter zweien; sie sprechen leise. Man sieht es Lear, dem sonst so Freimütigen, an, wie

schwer es ihm wird, heimlich zu tun, sich zu verstecken. Aber so klein ist er in der kurzen Zeit seit der Abdankung geworden, daß er lieber sich selbst und seinen Argwohn anklagt, als Goneriles klar erwiesene Lieblosigkeit. Das Beiseit mit dem Ritter kennzeichnet die neue Phase in Lears Zustand. — — Als dann Goneril auftritt, schaut er ihr von unten herauf ins Gesicht wie der Diener dem hochmögenden Herrn, um abzulesen, ob die Stirne Gunst oder Ungunst anzeige. . . . Und im tiefsten Herzen verletzt, starrt er die Undankbare stumm und schier ungläubig an und bewahrt diese Haltung noch während der vier folgenden Zeilen des Narren, auf die er nicht hört. Dann erst ringt es sich fast ohne Ton und heiser von seinen Lippen: „Bist du meine Tochter?" Das ist die unheimliche Stille vor dem Sturm, es wetterleuchtet schon unter den Brauen, bald bricht ein von Replik zu Replik wachsender Orkan los, die Brust tönt gewaltige Flüche, bis die Erschöpfung über den greisen Körper kommt: er weint. . . .

IV, 6. Im hellen Sonnenschein, bei ruhiger Luft, kommt er leichten Schrittes dahergewandert, Haupt und Brust mit Blumenkränzen besteckt, einen am Wege abgebrochenen, buntgeschmückten Baumast in der Hand, die Augen ins Leere gerichtet. Er stößt auf Edgar, bleibt stehen, zieht ein Papier aus dem Wams und fragt gleich einem inspizierenden Feldherrn nach der Parole. Edgar antwortet: „Süßer Majoran", Lear blickt irre ins Papier, nickt und gibt befriedigt die Bahn frei. Jetzt tritt Gloster auf ihn zu, ruft ihn als König an und sinkt mit Edgar in die Knie. Lear reckt sich, das Bild da vor ihm weckt entschlafene Erinnerungen. Er spreizt seinen Stab von sich ab und stützt sich leicht darauf wie auf eine Lanze, schaut mit erhobenem Haupte über die beiden hinweg, wie vorzeiten über ganze Heere von Knienden, und spricht in solcher hoheitvollen Attitüde: „Ja, jeder Zoll

ein König." Doch wie zersprungene Glocken tönt das stolze Wort des Armen. – Gloster fragt sodann: „Kennst du mich wohl?" Da kniet sich Lear zu ihm hin, Antlitz gegen Antlitz, Leib gegen Leib, und sie halten Zwiesprache wie zwei spielende Kinder. Wieder zieht Lear das Papier heraus, das ihm nun die Herausforderung der Schwiegersöhne bedeutet. Bei der Predigt, die er, einen Priester mit weithin gestreckten Armen nachahmend, spricht, berührt er Edgars weichen Hut mit den Fingern. Er ergreift ihn, betrachtet ihn lange, läßt ihn zu Boden fallen und tritt darauf wie auf einen Filzschuh. Dabei lächelt er verschmitzt vor sich hin, nimmt seinen Stab in beide Hände und holt zum Schlage aus. Endlich blickt er in die Kulisse hinein, scheint dort den Gegner zu entdecken und verläßt, auf den Zehen gehend, die Bühne; die kindliche Waffe saust dabei zweimal kraftlos auf die nackte Erde.

IV, 7. In ein vornehmes Gewand gekleidet liegt Lear auf dem Bette. Leise Musik hat ihn eingesungen, laute soll ihn wecken. Er regt sich bedächtig und faßt nach seinem Kopfe, in dem das Fieber glüht. Ganz langsam wandern nun die umflorten Augen von einem zum andern; sie bleiben endlich an Kordelien hangen als an dem seligen Geiste, der ihn jenseits des Grabes begrüßt. Er glaubt sich im Sarge liegen; und nur ganz allmählich ... wird er seiner bewußt. Die Sonne blendet ihn, sein Kleid ist ihm unbekannt, er vermag den Arm zu bewegen – lebt er in Wahrheit? Da löst er von der Pflegerin Kleid eine Nadel und sticht sich in die Handfläche: er fühlt noch! Und wie er freudig aufschaut, kommen ihm Kordeliens Züge bekannt vor; in zitternd zaghaften, tränenweichen Tönen, kindhaft lallend ringt er sich stückweis die Rede ab, die in der Zeile endet: „Die Dame halt ich für mein Kind Kordelia." In steter Angst, verlacht zu werden, spricht er fast alles zu Kent und dem Arzte. Und

erſt, als er auf ihren Geſichtern das befürchtete Lächeln nicht gewahrt, wendet er ſich zu Kordelien zurück, die ſich unter Schluchzen zu erkennen gibt. Zu umarmen wagt er ſie nicht, aber zwei ſeiner Finger legt er prüfend an ihre Augen, ſpürt ihre heißen vollen Tränen, und halb lachend, halb weinend klingt ſein „Ja, wirklich!“ Nun aber fleht er ſie bekümmert an: „Bitte, o weine nicht“, und will betend ihr zu Füßen ſinken. Sie hindert ihn daran und ſchließt die Arme um den wiedergewonnenen Vater. So vor Freude und Tränen ſtrahlend, verlaſſen ſie gleich einem verliebten Paare die Bühne. Er wird ſich der Not ſeiner ſpäteren Gefangenſchaft nicht mehr bewußt, läßt ſich (V, 3) willenlos und beſeligt abführen, indem er dem getreuen Kind Wangen und Hände ſtreichelt, und ſo haucht er auch endlich ſeine gemarterte Seele im ununterbrochenen Anſchauen der Ermordeten aus.

Ferdinand Gregori.

# Shylock

277. Friedrich Ludwig Schröder Hamburg, 7. November 1777

Eine treffliche Nachahmung jüdiſcher Sitte und Benehmens, mit dem feinſten Beobachtungsgeiſte der Judennatur abgelauſcht. Sprachton, Händeſchlagung und Gebärdung im Handel und Wandel hatte dieſer große Nachahmer der menſchlichen Natur und Sitte ſich eigen zu machen und zu veredeln gewußt. Johann Friedrich Schütze.

278. Friedrich Ludwig Schröder Hamburg, April 1790

... Außer der „Sonnenjungfrau" hatte ich noch Gelegenheit, Schröders Shylock zu bewundern. Er gab ihn durchaus ohne Anklang eines gemein jüdiſchen Dialekts, trat ſtolz und ſich ſeines Reichtums bewußt auf, ſo daß ſich in der Folge ſeine ganze Darſtellung großartig geſtaltete. Nur behagte mir erſtens nicht, daß er in der Tracht eines polniſchen Juden mit einem an beiden Seiten aufgekrempten Hute erſchien und ſo bis zu Ende ſpielte; zweitens war es mir ein Greuel, daß man, vermutlich, um die gräßliche Szene zwiſchen Tubal und Shylock zu mildern, erſterem allerlei Späße in den Mund gelegt hatte, z. B.: Ach weh! Wie bin ich doch ſo zerſchlagen von der Reiſe! O weh geſchrien! Mein Buckel – mein Buckel tut ſo weh! Das Grandioſe der Szene mußte offenbar verlieren bei dieſen gemein jüdiſchen Ausrufungen, und ich kann mir nur vorſtellen, daß ein ſo klarer Geiſt wie Schröder ſie nur deshalb eingewebt hatte, um zu ſeiner Zeit überhaupt dem Shakeſpeareſchen Rieſengeiſte Eingang zu verſchaffen

bei einem Volke, das ohne diesen erbärmlichen Zusatz den ganzen „Kaufmann von Venedig" nicht auf der Bühne geduldet haben würde. Carl Ludwig Costenoble.

279. Johann Friedrich Reineke Leipzig 1780

... In der ersten Szene mit Bassanio ist er nur Kaufmann, er rechnet, überlegt die Gefahr, und den Kaufmannston, mit welchem er die Worte: „Dreitausend Dukaten, indes steht doch sein Vermögen usw." sagt, muß man hören. Nachdem Antonio selbst gekommen, liest man auf seinem Gesicht die Freude eines Bösewichts, der den in Händen, dem er, wegen seiner Redlichkeit, zu schaden vergebens sich bemüht hat, und eine richtige, der Sache angemessene Bewegung der Hände erhebt das Gemälde zum Meisterstück. Da die Juden in den Bewegungen ihres Körpers ganz was Eigentümliches haben, so erfordert es viel Kunst, sie richtig nachzuahmen, ohne dabei ins Lächerliche zu fallen, und auch hier war er Künstler, nicht Komödiant. – Aber die Szene mit dem Juden Tubal ist sein Sieg. Ich wünscht imstande zu sein, beschreiben zu können, wie er den Übergang aus einer Leidenschaft in die andre, Wut über die Verschwendung seiner Tochter und Freude über Antoniens Unglück ausdrückt; hier hat er die Kunst bis an ihre Grenzen erreicht, hier heißt es Nonplusultra. – Vor Gericht glaubt er, daß es nun gar nicht möglich sei, daß ihm sein Bubenstück mißlingen könne, er bleibt daher bei der Schmähung der Freunde des Antonio ganz kalt, zeigt anfänglich keine Furcht, sondern bloß Rache und Haß gegen den Antonio; aber sobald als er merkt, daß der Ausgang seinem Wunsche nicht entsprechen möchte, wird er immer furchtsamer, immer kriechender, und endlich, da die Rechtschaffenheit und Tugend gewinnt, ist er ganz der beschämte, entlarvte Bösewicht, läßt aber doch immer noch den Hauptzug seines Charakters, Eigennutz, hervorblicken...

Er bringt noch einige vortreffliche Schönheiten an, als das Wetzen des Messers, das Probieren, ob es auch zu seiner Absicht fest genug sei, und da sein ganzes Spiel Schönheit ist, so würde man nicht fertig werden, sie alle zu entdecken.

Literatur- und Theaterzeitung 1780.

280. Johann Friedrich Fleck Berlin, seit 1788

Ein schauriges Bild stellte er als Shylock auf. Es ist in neuerer Zeit Sitte geworden, diese Rolle in einem glänzenden orientalischen Kostüm zu spielen; viel einsichtsvoller erschien Fleck in einem einfachen schwarzen Kaftan, einen breitkrempigen, an den Seiten aufgeschlagenen Hut auf dem Kopfe, einen Stock in der Hand. Es war eine dürre, ausgetrocknete, zähe Gestalt, ein scharfes, hartgefurchtes Gesicht, dem die schmalen, blutlosen Lippen, der dünne, eisgraue Bart, der in eine Spitze auslief, die buschigen, weißen Augenbrauen einen furchtbaren Ausdruck gaben. Es war das Bild der Habgier, des Neides, des Geizes selbst, der sich unter Entbehrungen abmüht und sich nichts gönnt und noch viel weniger andern. Aus den stechenden Augen blitzte der verbissene Ingrimm, die Rachsucht unheimlich hervor. Hier gab es kein Mitleid! Wer diesen Shylock einmal gesehen hatte, vergaß ihn in seinem Leben nicht wieder.

*

Sein Shylock ... war grauenhaft und gespenstisch, aber nie gemein, sondern durchaus edel. Ludwig Tieck.

281. Johann Friedrich Fleck Berlin, 16. August 1788

Sein Ton, seine Art sich zu betragen, waren die des vornehmern oder, was bei dieser Nation einerlei sagt, des reichern Juden ... Fein und richtig war auch das von

Herrn Fleck, daß in der Szene, wo er mit Tubal allein ist, sein Ton und seine Gebärden weit jüdischer und gemeiner als in den übrigen Szenen waren.

Ch. A. v. Bertrams Annalen des Theaters.

282. August Wilhelm Iffland Berlin, 5. März 1810

Eine durchweg vortreffliche und glänzende Darstellung. Nicht allein wieder die höchste Trefflichkeit in Ausführung aller kleinen Nuancen der Rolle ... das Trippeln, im Kreise Herumdrehen, wenn er innerlich beunruhigt war, das windschiefe Kompliment, das Zerknittern der Mütze im vierten Akt, als der weise Daniel den so unfreundlichen Spruch getan, der heisre Ton der Stimme, von Angst und Wut gepreßt, als er aus dem Saale geht, worin ihm so übel mitgespielt worden und der Listige so sehr überlistet ist; nicht allein alles dieses war unübertrefflich, sondern auch die ganze Rolle so aus einem Stücke aufgegriffen und gefaßt, so wahr und so kunstvoll dargestellt, daß ein allgemeiner rauschender Beifall mit Recht dem berühmten Künstler zuteil ward. Als vorzüglich erwähnen wir noch die Szene, wo er, als einen Scherz und Spaß, unterbrochen von einem widrigen Gelächter und immer stockend, die Klausel des Schuldscheins vorbringt und die ganze Sache als eine leichte Ergötzlichkeit, die er sich nur durch das Niederschreiben machen will, betrachtet. In der Szene mit seinem Glaubensgenossen Tubal war er ganz Jude, alles Äußere, was er noch in den anderen Szenen beobachtete, war hier verbannt und vernachlässiget, er ließ sich und seinen Charakter ganz gehen, seiner jüdischen Seele ein ordentliches Fest bereitend. Der Versbau des Originals war zwar zerstört und in Prosa aufgelöst, aber dieser Auflösung verdanken wir so viele humoristische Scherze, so viel echt jüdische Worte und Wendungen, daß wir darüber keineswegs rechten mögen,

sondern mit Freuden bekennen, daß auch wir von der allgemeinen Lust mit fortgezogen wurden und die neue Gestalt des Shylock ganz behaglich und angenehm fanden.

Johann Gustav Büsching.

283. August Wilhelm Iffland Frankfurt 1811

... In der Szene mit Bassanio, jeder Zoll ein Schacherjude. Später, wo der so lang verhaltene Grimm sich Bahn bricht und über Lippen und Bart des Hebräers strömt, blieb nicht ein Zuschauer kalt. In der schauerlichen Gerichtsszene ... verschwand der abscheuliche, grundsätzlich boshafte Jude, von dem alle Herzen sich abgewendet, ohne irgendeine milde Regung aufkommen zu lassen.

K. E. von Leonhard.

284. August Wilhelm Iffland Berlin 1812

... Doch hat es mir kein so schlimmes Blut gegeben als die gänzliche Vergreifung unseres Virtuosen an dem Charakter des Shylock, woran man freilich wohl sieht, daß niemand weiter kann, als sein Fell weit ist. Ich habe mir diesen Juden immer als einen wahren Kaufmann vorgestellt, der vollkommen recht hat und nichts sucht als sein Recht, welches ihm durch sogenannte Billigkeit und Tugend geschmälert wird, und kurz: dem Rechte geschieht Unrecht! Das ist die Pointe der Moral des Stücks! Das hat der Dichter gewollt; er mag gewollt haben oder nicht. Der ganze Haß eines Juden geht dahin, einen Menschen zu vertilgen, der den Handel verdirbt. Darin hat der Jude, der Handelsmann, recht, und der sogenannte Kaufmann Antonio ist nichts mehr als ein tugendhafter, intoleranter Schwätzer, der nicht weiß, wie er reich geworden ist und im Übermute seines humanen Kitzels doch den Reichtum für das Höchste hält. – Diesen venezianischen Juden nun zu einem knotigen, lausigen Wasserpolacken erniedrigt zu sehn, ohne irgendein

Verdienst an ihm erkennen zu lassen und doch eine Schar edler Menschen, ja, den Dogen selber und den ganzen Staat in gewaltiger Bewegung zu sehn – das kann mich zum Zorne reizen, ja ich kann mich kaum darüber zufriedenstellen.
Aus diesem Grunde nun habe ich das ganze Schauspielwesen immer für etwas sehr Subordiniertes gehalten, da man mit den Besten dieses Gelichters so vorliebnehmen lernen muß, daß Sinn und Gedanke zur Hölle fährt und wir andern mit. Und endlich soll man sich noch dafür bedanken.

Karl Friedrich Zelter.

285. August Wilhelm Iffland und Ludwig Devrient

Devrient gab den Shylock mehr in der stolzen Haltung polnischer und ungarischer Juden, wie der Künstler sie auf dem Ringe in Breslau beobachtet hatte. Er erschien viel größer als im Leben, in weiten, langsamen Schritten durchmaß er den Bühnenraum, die ganze Auffassung war auf Grausen berechnet. Ihr war das große Schlachtmesser angemessen, das der Künstler, in orientalischer Weise am Boden sitzend, an der Schuhsohle wetzte, und doch nahm bei der Vernichtung des Juden am Ende des Prozesses Devrient das Mitleid der Zuschauer mit sich hinweg, oder diese blieben mindestens ungewiß, auf welche Seite sie sich schlagen sollten.
Ganz im Gegenteil erschien Iffland in einem rätselhaft verkürzten Längenmaß, geduckt, die Füße nach innen gekehrt, schlürfenden Ganges, kurzen, ungewissen Schrittes, abenteuerlich, zuweilen ans Komische streifend, barock, gespenstisch. Er zog ein kleines, krummes Messer, ließ das Wetzen an der Schuhsohle weg und sank am Ende der Gerichtsszene als lächerlicher Popanz zusammen.
Man kann für und gegen jede dieser beiden Auffassungen vieles sagen; denkt man sich Shylock und den großen Prozeß als Mittel- und Zielpunkt der Handlung, so hat Devrient

recht; denkt man sich den Juden nur als eine großartige Nebenfigur, als den dunklen Hintergrund, auf welchem das bunte Farbenspiel aller Humorgattungen nur desto lebhafter hervortreten soll, so muß man sich auf Ifflands Seite neigen.

August Haake.

286. August Wilhelm Iffland und Ludwig Devrient

Diesen Juden im höchsten Stil . . . diesen würdigen Helden eines ernsten Schauspiels, wie ihn Lewald treffend nennt, gab Iffland schon damals ganz im Geiste und Sinne dieser achtbaren Kritiker . . .

Iffland repräsentierte die jüdische Gattungsnatur, Devrient ein Individuum derselben; Ifflands Darstellung war eine objektivere, die Devrientsche subjektiver. Beide waren aber gleich groß! – Devrients Humor war durchweg – wenn ich mich so ausdrücken darf – ein himmelstürmender, oft vernichtender; der Ifflandsche ein heiterer, versöhnender, der, wie Jean Paul sagt, mit Tränen im Auge lacht. Ifflands äußere Gestalt war kräftiger, stolzer, kecker daherschreitend, auch jugendlicher als die von Devrient, der unrüstiger, schwächer, gebückter, schleichender erschien. Wenn Iffland sagte:

„Ich will den Schein, ich will nicht reden hören!"

konnte man lächeln; während man bei Devrient die Zähne zusammenbiß. Ebenso bei den Worten:

„Ein Daniel ist gekommen, Gericht zu halten, ein Daniel!"

Dann bei dem Ausruf:

„Ein Eid! ein Eid! Ich bin durch einen Eid im Himmel gebunden",

der bei Iffland drastisch-komisch auf den Zuschauer wirkte, während bei Devrient ein Schauer die Haut überlief. Derselbe Fall war in der ersten Szene des vierten Aktes, wo Shylock mit Ungeduld die Ankunft des Richters erwartet.

J. Funck.

*Ludwig Devrient*
*als Shylock.*

287. Ludwig Devrient Berlin, 12. Mai 1815

Gestern habe ich unsern neuen Schauspieler Devrient den Shylock spielen sehn. Der Beifall, den ihm unser Publikum bisher reichlich mitgeteilt hat, bezog sich besonders auf Judenrollen, indem er das jüdische Deutsch mit großer Vollkommenheit spricht. Dies fand nun auch hier statt, doch nicht auf Ifflands Art, der die Lacher zu gewinnen wußte; die Rolle ward wahrhaft tragisch, von vornherein bis ans Ende, und ich habe nichts Schöneres in der Art gesehen. Dabei war er höchst wahr kostümiert wie ein Jude, und wie ein venezianischer Jude (wiewohl ich noch keinen gesehn habe, aber auch keinen andern zu sehn begehre), so stand, so schritt, so trug er sich, so kroch er nach seinem Rechte, nach seinem Stande und stellte einen rechten Kaufman dar, wie ihn Venedigs Gesetz zu sein erlaubt. Dabei blieb er die nämliche Person und zugleich ein ganz andrer Mann, nachdem er mit dem Antonio, mit dem Dogen, mit der Portia oder mit seiner Tochter sprach . . . Besonders soll nicht vergessen werden, wie er das Ende seiner . . . Rolle zu halten wußte. Von da an, wo er das Messer in der Hand, den Spruch des jungen Rechtsgelehrten hört, bemerkte ich im Publikum den Effekt eines Versöhnungsakts; ein unwillkürliches Mitleiden drängt sich auf, insofern jeder im Tiefsten fühlt, daß der Jude eigentlich vom Rechte betrogen wird, und so ist der Kerl vom Theater wie ein untergehender Mond und hinterläßt einen Anteil, den sich niemand laut gesteht und desto tiefer fühlt, der aber ganz unmöglich wird, wenn die Rolle nicht mit dem bittern religiösen Ernste gespielt wird, der ihr zukömmt . . . Das Stück ist endlich vom Anfang bis ans Ende blühend von Schönheit und kostet mich auf der Stelle eine Flasche Rheinwein und eine dito Champagner, so hat mich's in Gärung gesetzt . . .

Karl Friedrich Zelter.

288. Ludwig Devrient Berlin

Devrients Shylock war ein Bild aus einem Guß. Die jüdische Natur, Gewohnheiten, Tracht usw. bildeten die Grundfarbe; die besondere Ansicht von dem Charakter war im Verhältnis zu diesen Grundtönen mit scharfen Umrissen hingestellt. Orientalischer Grimm, Kraft und Wildheit, verbunden mit dem Schein der Demut, ein durchgehender Christenhaß, der jedoch kein religiöses Fundament hatte, waren seine Elemente. Er war überdies nicht nur der rachedurstende Jude gegen Antonio, sondern auch der strenge Tyrann seines Hauses. Bei ihm begriff man stärker, weshalb Jessika flüchten kann, ohne entwürdigt zu werden. Im letzten Akt trug er ebenso sein Schicksal mehr mit verbissenem Grimm, mit innerem Knirschen (zu dem sich gleichfalls Tränen gesellen können), als daß er äußerlich davon zermalmt gewesen wäre. Daher sank er auch nicht in Ohnmacht, sondern ging ab wie einer, der durch Ketten und Gewichte schwer belastet und umstrickt ist, aber doch noch eine innere Kraft findet, mit der er Widerstand leistet.

*

Devrient besaß die Geschicklichkeit, den jüdischen Dialekt meisterhaft in allen Farben und Schattierungen zu sprechen. Er ließ auch beim Shylock denselben hören, hatte ihn aber auf eine ganz eigentümliche Weise, wir möchten sagen idealisiert, so daß derselbe, statt der Wirkung in den höchsten tragischen Momenten entgegen zu sein, sie vielmehr unterstützte, indem er uns die Individualität des Juden und sein allen christlichen Verhältnissen feindseliges Gegenüberstehen fortwährend scharf bezeichnete. . . . Er gab den Shylock von vornherein als einen selbstkräftigen Charakter, der sich nicht scheut, seinen Haß gegen die Unterdrücker seiner Nation offen und entschieden auszusprechen. Den Antrag wegen der Verschreibung machte Devrient mit einer unverkennbaren

Freude, durch eine solche Bedingung seinen mächtigen Feind an der Börse, der ihn fortwährend mit stolzer Verachtung behandelt hatte, demütigen zu können. An die Möglichkeit, daß seine fürchterliche Buße verfallen könnte, denkt er am wenigsten, denn er weiß zu wohl, wie fest begründet Antonios Reichtum steht. Allein er ist für den Augenblick im Übergewicht und macht übermütigen Gebrauch davon. Es ist sein Triumph, den reichsten Kaufmann Venedigs zu seinem Schuldner auf eine demütigende Bedingung zu machen. Daß er den Schein einen lustigen nennt, ist nur eine Form, die er Bassanios wegen annimmt, damit dieser, wenn er den Freund verächtlich behandelt sähe, nicht lieber seinen ganzen Plan aufgeben solle. Auf diese Weise kündigte Devrient den Charakter von vornherein an und führte ihn mit furchtbarer Konsequenz durch. Er gewinnt uns ein Interesse für denselben ab, weil er uns eben begreiflich macht, wie das beständige Unterdrücken und Zertreten aller heiligsten Rechte des Menschen, welches die Christen gegen seine Glaubensgenossen üben, ihn gewissermaßen zu seiner feindlichen Unerbittlichkeit zwingt. So verleiht er dem Charakter eine gewisse grausenvolle Größe, vor der wir schaudern, ihr aber doch nicht allen Anteil versagen dürfen. Wenn man inzwischen bedenkt, wie er mißhandelt wird, sei es durch das Schicksal, sei es wirklich nur durch den Übermut der Christen, so begreift sich, daß der seines Kindes und seiner Juwelen zugleich beraubte Vater jetzt darauf hingeführt werden kann, Gebrauch von seinem Schuldschein zu machen, und lieber die Schätze des reichen Indiens . . . verschmäht, als der Erfüllung seines Vertrags entsagt. . . .
Daher haben wir uns, wenn Devrient den Shylock gab, niemals des tiefsten Anteils an den Mißgeschicken desselben erwehren können, und wie sehr wir uns der Rettung Antonios erfreuten, so im Innersten erschütterte uns doch der von

allen .... Hoffnungen so furchtbar herabgestürzte Shylock..... Die Art und Weise aber, wie Devrient diesen Sturz von dem höchsten Triumphe in die zertretenste Demütigung gab, diese allmählichen, in atemloser Spannung eintretenden Milderungen seiner blutigen Forderung, dieses Zweifeln, ob es wirklich Wahrheit sei, was er vernehme, endlich das knirschend unwillige Zugestehen auch des letzten, was ihm die eben so ungroßmütigen Feinde abdringen, alles dies zeichnete uns der hohe Meister der Mimik mit unbeschreiblichen Zügen. Seine letzten Worte:

„Ich bitt, erlaubt mir, weg von hier zu gehen;
ich bin nicht wohl, schickt mir die Akte nach,
und ich will zeichnen",

sprach er mit einem Tone gebrochener, ingrimmiger Kraft; seine Haltung des Körpers, sein Schritt beim langsamen Abgange, dies alles tat eine Wirkung, die keine Feder zu beschreiben vermag. Obwohl nichts mehr zu hören war, so erzeugte sich doch jene gespannte Stille der Aufmerksamkeit, welche sich auch im Schauen nicht durch ein ungehöriges Geräusch stören lassen will. Ludwig Rellstab.

289. Ludwig Devrient

... Der Jude von Venedig war die erste Heldenrolle, die ich ihn [Edmund Kean] spielen sah. Ich sage Heldenrolle, denn er spielte ihn nicht als einen gebrochenen alten Mann, als eine Art Schewa des Hasses, wie unser Devrient tat, sondern als einen Helden. Heinrich Heine.

290. Ludwig Devrient Herbst 1822

Vor Devrient ist Shylock noch nicht auf der Bühne erschienen. Wohl haben Iffland und andere die Rolle gespielt und mancherlei aus ihr gemacht – nur keinen Shylock. Vielleicht hat sie die allgemeine Klassifikation des Stücks, als Lustspiel, vom Wege abgeführt; oder aber, was wohl am wahr-

scheinlichsten ist, wagte sich ihr Genie nicht in den tiefen Schacht dieses furchtbaren Charakters hinab, der die Tragik eines ganzen Volkes gärend in sich aufgenommen hat, und schwarze, schreckliche Rache daraus kocht. Es ist in diesem entsetzlichen – und dennoch menschlich fühlenden – Shylock der Geist des Judentums in seiner welthistorischen Beziehung beschworen, wie er sich, beim Sturze seiner Nation durch den eingetretenen Christus, blutend losriß vom Christenvolke und eben, wie die alten Geschichten es melden, heimlichen, lechzenden Durst nach Christenblute verspürt. So steht dieser furchtbare Shylock drohend ... da auf seinem heiligen Gesetze; und verachtet, verhöhnt und angespien vom stolzen Christen, der doch gleich ihm nackt in die Welt gekommen, hat er sich endlich den „Schain" gelöset, der seinem Rachedurste Sättigung verschaffen soll: dies ist Shakespeare-Devrients Shylock! Der früher auf der Bühne verkehrende glich aufs Haar einem komischen Intrigant, mit dem man sich, wie mit dem Juden überhaupt, einen Scherz erlaubte; ja, mir sind Shylocks vorgekommen, welche sich am Schlusse der Rolle einen komischen Abgang machten, der dann auch richtig aus dem Volke in dummem, wieherndem Gelächter zurückwirkt. – – Wie furchtbar ist dagegen Devrients Abgang! „Ich bin nicht wohl," sagt er, „schickt mir die Akte nach!" – Er ist zerschmettert, vernichtet, und wir ahnen es, daß ihm ein Schlagfluß noch vor der Rückkehr in sein Haus den Garaus machen werde.

August Klingemann.

291. Ludwig Devrient Wien 1829

Bei Shylock wurden, mit diskretem Anklang an den jüdischen Jargon, gewisse Gutturallaute hörbar, wie eines jüdischen Tigers, die mir noch im Ohre klingen.

Eduard v. Bauernfeld.

292. Moritz Rott und Ludwig Devrient Berlin 1834

Im „Kaufmann" gab Rott den Shylock, von dem er ja wohl damals bei Ihnen [Tieck] sagte, er spiele ihn ganz hoch und ernst, noch mehr als zerkniffenen Schacherjuden als weiland Devrient.

Karl Immermann.

293. Karl La Roche Wien, 13. April 1833

Wie erstaunte ich über den Shylock des La Roche. Dieses Murmeln – dieses Phlegma in den aufgeregtesten Zuständen hätte ich nimmer erwartet! ... Soll nicht der rasende Sturm der Leidenschaften – des Hasses, der Rache und Geldgier in der Darstellung hervortreten? Man vermißte bereits im ersten Akte jenes gezwungene humoristische Lächeln, das den Antonio betören und den Racheplan übertünchen soll. Die Szene mit Tubal und ihre Vorläuferin mit den beiden Nobili wurde phlegmatisch und ruhig abgewickelt. Ein großer Fehlgriff aber war es, daß La Roche die Worte: „Der Fluch ist erst jetzt auf unser Volk gefallen" – nicht nur mit aller Mäßigung sprach, sondern obendrein sich mit dem Körper ganz bequem zur Erde bog und fast mit Besonnenheit fortsetzte: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren!" Die Gerichtsszene im vierten Akte war die gelungenste. Die hämischen Repliken Shylocks gegen Graziano und die Entschuldigung, daß er keinen Feldscher kommen lassen könne, weil dies nicht im Scheine stehe, wurden – abgesehen von dem gemeinen Umhergaffen und den gewöhnlichen Körperwendungen eines Betteljuden – meisterhaft gebracht. Shylock ist in seiner Stellung einer der Vornehmsten seiner Glaubensgenossen, und ich habe selbst die buckelige Haltung Devrients nicht für zweckmäßig gefunden, weil sie alles Grandiose im Charakter vernichtet.

Carl Ludwig Costenoble.

294. Karl Seydelmann Frankfurt 1834

Seydelmann – Shakespeare – Shylock, ein Krater mit der ganzen Tragik des jüdischen Volks, welcher die furchtbarste Rache gären läßt, in seinem Schlunde; Tod und Verderben gegen alles, was Christ heißt, ist die Lava des Feuerspeiers. Das war die Charaktergrundlage des heutigen Shylock. Auf diesem grausen, finsteren, blutroten Grunde bewegte sich der Jude ... Das Festhalten an dem Glauben seiner Väter ist die Lichtseite des Blutgierigen, es hat etwas ungemein Rührendes und Ergreifendes. Seydelmann hob es mit Innigkeit hervor ..... Die Worte, mit welchen Shylock das Gericht verläßt: „Schickt mir die Akte nach, ich bin nicht wohl!" – so gesprochen, wie sie Seydelmann sprach – deuten die gänzliche Vernichtung des Menschen und Juden an, des Rachedürstenden, des Geldgierigen ... Die nichtbefriedigte Geldgier tritt vor der nichtgestillten Rache in den Hintergrund, die letztere gibt Shylock den tragischen Todesstoß.

E. Beurmann.

295. Ludwig Devrient und Karl Seydelmann Berlin 1835

Der Charakter Shylocks wurde von Devrient und Seydelmann ganz verschieden aufgefaßt, und wir wollen diesen Unterschied mit einem Worte bezeichnen. Devrient spielte einen Juden, Seydelmann stellte den Juden dar. Wer einen Juden gibt, muß ihn in seiner ganzen Partikularität entwickeln, er muß auf seinen Jargon, auf seinen Geiz, auf sein Verhältnis zu den Christen den besonderen Akzent legen, und dieser Ton, dem ein gewisser Humor beigegeben werden kann, wird eine entschiedene Wirksamkeit nicht verfehlen. Doch ist uns immer bei der Devrientschen Darstellung eine Frage ungelöst geblieben: wir begriffen nicht, wie der geizige Mann, der geldsüchtige Wucherer, dazu gelangt, auch kein Geldanerbieten für das, was in

seinem Scheine steht, annehmen zu wollen. Das, was späterhin als Rache, als fester Charakter, als eiserner Wille erscheint, war eine neue Seite, die wir weder aus seiner ersten Unterredung mit dem Bassanio, noch aus seinem Gespräche mit der Tochter entnehmen durften. Wir mußten dem genialen Sprunge ein Übersehen der ersten Seite zugeben und uns in die zweite Erscheinung wieder neu einzuhausen suchen. Seydelmann nimmt den Shylock ganz anders. Es ist, wie gesagt, der Jude überhaupt: sein Gang ist grade und stolz, sein Ansehen noch das eines rüstigen Mannes. (Devrient nahm ihn gebückt, unrüstig, häßlich und weit älter aussehend.) Sein Haß und seine Rache treten gleich beim ersten Erscheinen hervor. Sie zeigen sich nicht als ursprünglich und angeboren, sondern als ein Produkt der Zurückdrängung, der tief empfundenen Verachtung anderer, des Verhindertseins in allem, wo er als Mensch auftreten und sich bewegen wollte. Der erste Eingang und das Einwilligen in das Darlehn kommt von Hause aus nicht als das eigentlich Gemeinte vor, sondern als die erlauerte Gelegenheit, die Rache, die noch nicht weiß, wo sie hin soll, zu kühlen; daher die wachsende Spannkraft der Wut und Leidenschaft, als durch das Fliehen der Tochter Öl in das lodernde Feuer seines früher schon angefachten Zornes geworfen wird. Daher dieses Äußerste des endlich – unbezwinglichen Entschlusses und, nachdem nun diese Höhe erstiegen ist, das tragische Versinken und Geknicktsein, das zu der reinsten Lösung, nämlich zu einem nicht zu vertilgenden Mitleid mit dem Juden führt. Shylock wird dadurch nicht zu einer interessanten humoristischen Figur . . . sondern zu einem grandiosen Helden, dessen Einseitigkeit und Bestehen auf das formelle Recht die Wahrheit und Bedeutung seines Charakters ausmacht, der nur dadurch poetisch möglich und poetisch ertragbar wird.

Eduard Gans.

296. Karl Seydelmann 1838

In Seydelmanns Auffassung und Haltung des Charakters verfällt alles zu sehr in Gemeinheit. Es ist der gemeine Geldjude, der hier schäumt und wütet, der Knecht des Mammons, der hier seiner Verworfenheit einen Triumph bereiten möchte; wir lachen über die Art und Weise, wie er vor Gericht gedemütigt wird, nicht der leiseste Zug von Rührung beschleicht uns, denn das, worin wir mit ihm sympathisieren konnten, ist nach Seydelmanns Darstellung des Charakters ziemlich fallen gelassen. Devrient entfaltete mit den Worten: „Er haßt mein heilig Volk!" die Glorie seines Spiels; Seydelmann weidet sich an der Ausmalerei des Moments: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen im Sarge!" Nach diesen beiden Endpolen hin liegen die Extreme der verschiedenen Auffassungsweise. Es ist nicht zu leugnen, daß, was Seydelmann im Charakter findet, wirklich darin liegt, aber er findet nicht alles heraus, nicht das Schöne, nicht die Poesie des Charakters, er nimmt nur die niedere Hälfte, den schlechteren Teil, und spinnt diese Seite mit all der Virtuosität aus, die ihm als Künstler jedenfalls einen hohen Rang sichert. Dies ist überhaupt seiner Spielart eigen; nicht Laune, sondern Methode ist es an ihm, die Schattenseite des Charakters herauszuheben und zu einem furchtbaren Bilde zu gestalten.

Gustav Kühne.

297. Karl Seydelmann

... So verwischte er z. B. in seiner Darstellung des Shylock von vornherein jeden Anschein des durch Glaubensdruck und Verachtung gedemütigten Juden und trat auf wie der Despot von Venedig, der alle Unbilden an den Christen zu züchtigen gekommen sei. Das rachebrütende Selbstgespräch, als Antonio erscheint, war schon ein Wutausbruch gegen

das Publikum; die behutsam umwundene Erinnerung: daß Antonio ihn angespien und Hund genannt, war eine so wilde, strafende Anklage, daß – bei Antonios Worten: „Er könne leicht ihn wieder anspei'n, wieder Hund ihn nennen", man erwarten mußte, der Jude werde ihm an die Kehle fahren. Diese Entstellung des ganzen Verhältnisses Shylocks zum Drama selbst mußte sich natürlich im Verlauf der Handlung dergestalt steigern, daß in der Gerichtsszene der verachtete Jude, wie ein wildes Tier umherlaufend, die ganze Bühne beherrschte und Gerichtsdiener, Senat und Doge nur von ihm geduldet erschienen.

Während der Reden Antonios und seiner Freunde überlas er den Schein, streichelte und küßte ihn unaufhörlich, streifte die Ärmel auf und schwang das Messer, dann – weil bei Verschwendung der grellsten Farben das Wetzen des Messers an der Sohle nicht mehr genug war – fuhr er auch mit ausgestrecktem Arme in weitem Bogen mit dem Messer ratschend auf dem Fußboden hin. Es erschien bei dieser Darstellung als eine gänzliche Verzeichnung des Charakters von seiten Shakespeares, daß dieser Jude sich nicht eher das Messer in die eigene Brust stößt, als daß er so gedemütigt und beraubt, ja, mit dem feigen Versprechen, Christ zu werden, still davongeht.

Eduard Devrient.

298. Theodor Döring Leipzig 1841

Döring gibt hier den gemeinen Juden, den gehetzten Juden des Mittelalters, wenns sein muß, die Bestie in der Kreatur, die in der Kraft und Möglichkeit auch das Recht zur Rache fühlt. Hier war nichts von Linderung und Milderung des bitterscharfen Bildes zu finden; Döring gab sogar in Gang und Körperhaltung, in der Faltung des Roquelors, in dem wilden, gierigen Aufstreifen der Ärmel vor Gericht, in seinem ganzen Wesen die Manieren des gemeinen Juden, der sich

unter den Knoblauchhaufen am Rialto herumwälzt .... Der ewige Jude selber, der in allen Lebensmartern vergeblich nach dem Tode ringt, kann nicht schreckenvoller erscheinen als Dörings Shylock, dessen wilde Natur kaum hinlänglich durch die hohe Sache für sein „heilig Volk" aus der gemeinen Rache der Persönlichkeit in ein höheres Gebiet erhoben wird. Am ergreifendsten war sein gewaltiges Spiel in der Szene mit Tubal, wo er zwischen der Lust gesättigter Rachgier und dem Schmerz des Verlustes hin und her geschleudert erscheint. In der Gerichtsszene war sein animalisches Naturell ganz entfesselt, die Akzentuierung einzelner Momente aufs äußerste genommen, der Eindruck so gewaltig, daß der Darsteller gleich nach der Szene, noch vor dem Schlusse des Aktes stürmisch gerufen wurde. Ein hier zu Lande ungewöhnliches Ereignis.

Gustav Kühne.

299. Theodor Döring

In der Szene mit Tubal standen dem Künstler Döring Ausrufe, Schmerzensschreie und herzzerreißende Töne zu Gebote, wie ich sie von Dawison nie gehört. Der Abgang Dörings in der Gerichtsszene erregt mir noch in der Erinnerung Grausen. Der hilflose Greis, der, ohne die Sehkraft seiner umflorten Augen, mit den Füßen an ein Hindernis stößt, taumelt und zu Boden sinkt, versetzte mich in eine fieberhafte Aufregung. Die Worte: „Ihr nehmt mir mein Leben, wenn ihr die Stützen nehmt, wodurch ich lebe!" auf welche Döring einen ganz besonderen Wert legte und die seiner schmerzbewegten Brust sich krampfhaft entrangen, tönen mir noch immer in den Ohren.

Carl Werel.

300. Theodor Döring Berlin, 9. August 1843

Weniger als berühmte Vorgänger in dieser Rolle hebt Döring das Kriechende des Shylock, das Geduckte des Juden

hervor. . . . In diesem Shylock wütet eine ganze gekränkte Nation neben dem niedern Ärger über geschmälertes Einkommen eines einzelnen, Größe des Zorns neben Erbärmlichkeit der Rache. Döring nimmt die Rolle kräftig, glühend und sprühend; er ist ja Jude und Italiener, doppelter Grund zu einem exzentrisch-feurigen Wesen; die Sprache ist das Aufkochen des lange verhaltenen Zornes, der Gang hat neben dem Schleichenden etwas Trotziges, das Geldbewußtsein liegt in dem Auftreten. – In der Gerichtsszene erreicht das unruhige Wesen Shylocks den höchsten Grad: da kann er keinen Augenblick stille stehen, seine Hände müssen irgendeine Beschäftigung haben, der stechende Blick irrt umher, wie ein nach blutiger Beute spähender Tiger. . .

J. Lasker.

301. Bogumil Dawison Gastspiel in Berlin 1856

. . . Dieser Jude ist kein gemeiner, elender Wucherer . . . . kein schachernder Handelsmann. . . . Seht ihn im reichen, goldgestickten, orientalischen Kaftan, stolz aufgerichtet vor dem Dogen und den Senatoren, ein begüterter Mann, voll von dem Gefühl seines Rechts steht er da, eine glühende, leidenschaftliche Seele . . . Shylock wird von Dawison zu einem heroischen Charakter erhöht, zum Symbol des Judentums, das sich im vollsten Bewußtsein seiner Menschlichkeit den Christen entgegenstellt. . . .

Bewunderungswürdig malte Dawison diesen finstern, im tiefsten Herzen glühenden Haß, gleich bei seinem ersten Auftreten in dem Zittern, das seine ganze Gestalt zu durchbeben schien, in dem krampfhaften Festhalten des Stocks bis hinab zu dem Neigen des Hauptes, als Antonio ihm entgegentritt. Wie verwandelt erschien er wenige Augenblicke nachher, als er mit lautem Gelächter, mit aufrichtig blickendem Auge den Schein von Antonio forderte, so ehrlich,

treuherzig, als wäre kein Gedanke der Rache über seine Stirn gegangen. . . .

Schmetternd und durchbohrend, dem Klang der Trompete ähnlich, die in alten Zeiten den Schuldigen zum Gottesgerichtskampf lud, klang Dawisons Stimme, als er sein: „Rache und abermals Rache!" den edeln Venezianern . . . . entgegenwarf. . . Wie Spinngewebe zerriß der Künstler die althergebrachte Auffassung von dem schmutzigen, wuchernden Juden; unter seiner Hand ward Shylock zu einem Helden des Hasses, einem Märtyrer des absoluten, edle Sitte und schöne Menschlichkeit grausam verletzenden Rechts. . . . . In dieser musterhaften Leistung . . . . befremdete uns nur eins, daß er im Gespräch mit Tubal aus dem heroischen Ton in den jüdischen verfiel, jedes feinere Gefühl verletzend.

Karl Frenzel.

302. Bogumil Dawison Leipzig, 22. März 1861

Er hat alles eingebüßt, was ihn vor zehn Jahren so eigentümlich anziehend machte. . . In seiner Verzweiflungsszene ist sein Auftreten kalt, er legt sich erst ins Zeug in der Rede: „Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht" usw., aber nicht wie eine getretene, verachtete Schlange, die sich aufbäumt in der Wut, sondern wie ein Rüdiger von Rüdenfels, der seine Gegner zu Boden donnern will, mit ausgeworfenem Arme, mit den möglichst gewaltigsten Tönen, und zuletzt, bei den Worten: „Und es müßte schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvortun", sich tapfer auf die Brust klopfend, und so geschwenkt und davongegangen. So wars in der Gerichtsszene auch. Dagegen bei Tubals Bericht matt, die Effekte in leisen, gedehnten Tönen suchend, überhaupt Pausen, wo man hastiges Einfallen erwartet . . . kurzum das Virtuosenspiel, aber weit über das Dagewesene hinaus. . . .

Worauf er alles kommt! Da ihm zuletzt das Urteil gesprochen wird, nimmt er die verzweiflungsvolle Rede: „Nun nehmt mein Leben auch“ usw., weinerlich, verzagt, wie ein Knabe, dem man sein Butterbrot genommen hat, dagegen stößt er ein Tigergebrüll aus, da er hört, daß er das Christentum bekennen soll, worein er sich doch gleich darauf fügt. Seydelmann schrie doch auch, wie mein Oheim [Ludwig Devrient], die Rede: „Ihr nehmt mein Leben, wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe“ in der Raserei über den Verlust des Vermögens ... heraus und brach bei dem Bekehrungsgebote nur lautlos in die Knie. Darin ist doch Entwicklung der Seelenzustände ... – hier sehen wir nichts als Dawisonsche Jongleurkunststücke.

Eduard Devrient.

303. Otto Lehfeld

Es fiel Lehfeld nicht ein, die gemeinen Züge zu beschönigen und den Juden zu einem Märtyrer umzuwandeln, ja seine Sprache streifte mitunter direkt an das Mauscheln; andererseits konnte sich aber die gebückte, etwas trottende Gestalt auch zu ihrer ganzen Höhe aufrichten, wenn es galt, dem verachteten Gliede eines unterdrückten Stammes und dem gekränkten Vater das Wort zu leihen. Lachen konnte man wohl in keiner Szene, wenn auch einige Züge in der Unterredung mit Antonio sowohl wie mit Tubal und dem weisen Richter ein Lächeln entlockten. ...

Eduard von Bamberg.

304. La Roche und Josef Lewinsky

Als Shylock hat er [Lewinsky] lange Zeit mit La Roche abgewechselt, der die komischen und die jüdischen Züge schärfer betonte, während Lewinsky die Rolle durchaus ernst und tragisch durchführte. Jakob Minor.

305. Friedrich Haase

Weit entfernt, ihn auf eine niedrige, burleske Stufe herabzuziehen oder ihn als einen gebrochenen, alten Mann ... darzustellen, gibt Haase seinen Shylock als einen Helden. In seiner Darstellung liegt Großartigkeit. Wir sehen in ihm äußerlich einen vornehmen Juden in reichen, dunklen Gewändern, mit lang herabwallendem Barte, die hohe Gestalt ungebeugt; sein Schritt ist kühn, seine Bewegungen sind machtvoll... Wie Haase die Rolle auffaßt, ist es der Schrei der Nationalität, welcher tragisch und welterschütternd über die große Szene des Jahrhunderts geht. Die Bosheit und Niederträchtigkeit des Individuums verschwindet; es ist der Groll eines ganzen verhöhnten Volkes, welcher sich in des Juden Busen sammelt... Den Höhepunkt seiner Darstellung erreichte Haase in der Szene mit Tubal, wo sein Geiz mit seiner Rachlust kämpft, und wo in der Schlußrede das wahnsinnig schmerzliche Aufjauchzen eines durch jahrhundertelange scheußliche Verfolgungen und Bedrückungen gemarterten Volkes sich mit elementarer Wucht Bahn bricht. Ruft er hier als Träger eines nur allzu berechtigten Rachedurstes bei dem Zuschauer Furcht, gepaart mit heimlichem Grauen hervor, so gelingt es ihm zum Schluß der Gerichtsszene, wo sich alles gegen ihn wendet, durch sein ergreifendes Spiel unser Herz mit innigem Mitleiden für ihn zu erfüllen. Es ist von erschütternder Wirkung, wenn dieser Shylock sich unter den auf ihn hereinbrechenden Schicksalsschlägen kaum noch aufrechterhalten kann und endlich bei Vernehmung des seine Glaubensabschwörung betreffenden Urteilsspruches ohnmächtig zusammenbricht. Das Schauspiel dieser seelischen Qualen wirft auf seine Rachgier den vollen Strahl versöhnenden Mitleids zurück.

Otto Simon.

306. Friedrich Mitterwurzer Berlin, 28. Mai 1890

Eine Gruppe der berühmtesten Darsteller dieser Rolle, darunter Devrient, Rott, Porth, Seydelmann, legte das Schwergewicht auf die jüdische Art ... wodurch, dem gemeinen Geschmack zuliebe die Figur der Charge genähert wurde; andere, wie Fleck, idealisierten ihre Rolle einseitig und machten Shylock zum Repräsentanten des schauerlichsten Hasses. Lewinsky geht sogar so weit, dieser Gestalt ein gut Teil vom Blute des edeln Nathan einzuflößen. Herr Mitterwurzer weiß beide Anschauungen wirksam zu verbinden, indem er ... mit realistischen Mitteln an diese realistische Rolle herantritt und zugleich seinen Shylock aus dem Jammer und Elend seines Erbes heraus und zum alttestamentarischen Heros emporhebt. Bringt auch der Darsteller den Tonfall und die Manieren des venezianischen Juden sehr charakteristisch zum Ausdruck, so würde doch selbst dem leichtfertigsten Spötter der Hohn auf der Lippe erstarren, sobald er in diese vom Schmerz der Kränkung, von Gier und Haß gefurchten Züge blickte. ...

Gleich bei der ersten Begegnung mit Antonio tritt die Schärfe dieser Charakterzeichnung hervor. Nicht die Kniffe und Pfiffe eines ordinären, schlauen Spekulanten treiben ihn zum Abschluß des Geschäfts, sondern die heilige Pflicht der Rache. In den Worten: „Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich! Ich haß ihn. ...", lodert ein entsetzlicher, unauslöschlicher Grimm; der ganze Mann bebt bis in die Tiefen seiner Seele, die Stimme röchelt, und die Hände zucken wie im Fieber. Von großer Wirkung ist dann der Übergang zur Ergebenheit, als Bassanio ihn anruft: „Shylock, hört Ihr?" Er hatte sich so versenkt in die Wonnen des Hasses, daß ihm darob der Gegenstand seiner Leidenschaft völlig aus dem Bewußtsein entschwunden war, und daß er nun wie ein Traumwandler plötzlich erwacht. Mit

geradezu schöpferischer Reproduktionskraft tritt der Künstler an die große Szene mit Tubal heran. Bei dem Wunsche, die entflohene Tochter möge tot vor ihm liegen, wenn sie nur die geraubten Dukaten bei sich habe, scheint sein habsüchtiger Blick an dem Gold sich zu weiden, und seine Hände tasten, als wollten sie die kostbaren Schätze aus dem Sarge scharren; dann schweift sein suchendes Auge höher und, als habe er das Antlitz der Toten gesehen, zieht flüchtig ein Gefühl der Leichenscheu über seine Mienen. . . .

In den Gerichtssaal tritt Shylock mit dem Benehmen eines Edelmannes; er ist mit Seide und Juwelen geschmückt wie zu einer Hochzeit. Zu Anfang der Szene spricht er leichtweg, ganz einfach, etwa so, wie gebildete Leute ein Geschäft abmachen. Bei Porzias Rede ergänzt sein Mienenspiel den Dichter. Erst ärgert ihn die Verzögerung, dann reizt die Entwickelung seinen Scharfsinn; er blickt starr ins Leere, wobei sein Auge und der ungläubige, spöttische Zug um seinen Mund bekunden, daß er gar nicht versteht, worüber Porzia spricht: den Begriff der Gnade kann er nicht fassen. Unwillkürlich senkt sich aber seine Hand und fingert am Messergriff. Eine weitere Zutat, welche die Absichten des Dichters fördert, ist Shylocks stummes Spiel, als er abgehend Antonio erblickt und den verhängnisvollen Schein zertrennt, als risse er sein eigenes Herz entzwei. Dagegen zeugt es von der eitlen Sucht, jeden Akt in höchsteigener Person zu beschließen, wenn Shylock nach Jessikas Flucht langsam zu seinem Hause zurückkehrt, und der Vorhang erst herabgelassen wird, nachdem Herr Mitterwurzer wiederholt an das Tor gepocht hat. Auf dasselbe Gebiet gehört die törichte und rohe Szene vor dem Gerichtssaal, bei welcher das Volk den abziehenden Juden verspottet.

Richard Fellner.

307. Friedrich Mitterwurzer und Rudolf Schildkraut

... Über Schildkrauts merkwürdig gedämpften Shylock. Ich sage: diesen Juden darf kein Jude spielen, weil kein Jude den notwendigen Haß für die Figur hat. Wie ihn Schildkraut spielt, möchte man beim Gericht die vornehmen Venezianer prügeln. Wie ihn Mitterwurzer gab, jauchzte man ihnen zu. Und schrie: Noch mehr, noch mehr! Und hatte Lust, selbst auf die Bühne zu springen, um den Juden zu treten und zu stoßen. Was sehr abscheulich, aber in der Intention des Dichters ist, welcher hier mit einer Oligarchie der musikalischen Menschen spielt: Recht, Sitte, Vertrag, alles gilt nur für die von guter Rasse; gegen die Häßlichen, die Fremden dauert der uralte Krieg an.

Hermann Bahr.

308. Emanuel Reicher Berlin, 4. Oktober 1894

.. Fest im komödischen Fundament des Dramas hielt Herr Reicher die Gestalt Shylocks. Er verzichtete auf alle tragische Koketterie, mit der diese Figur sonst ausstaffiert wird. In seinen stummen Blicken lag der Haß, aber nicht der Gram des Unterdrückten; das leicht zum Selbstmitleid verführende Wort: „Denn Dulden ist das Erbteil unsres Stammes", sprach er, wie der Dichter es andeutet, „mit geduldigem Achselzucken". Von der humoristischen Wirkung des Ghetto-Jargons machte er diskreten Gebrauch und wirkte dadurch stellenweise verblüffend echt, ohne allzusehr ins Polnisch-Jüdische zu fallen; es war sein Grundton, den er aber doch zuweilen verlor. In der Gerichtsszene bewahrte dieser Shylock seine Fassung so lange, bis man ihm die grausame Zumutung des Glaubenswechsels stellt. Aber auch da heult und rast er nicht, sondern seinen Körper überfällt Schwäche. Man sieht (eine glänzende schauspielerische Leistung) alles Blut entweichen. Ein schwerkranker Mann wankt hinaus. ...

Paul Schlenther.

# Othello

## a) Othello

309. Johann Friedrich Fleck — Berlin, um 1790

Mächtig wirkte ... sein Othello, den er einfach, wahr, menschlich, edel im Anfange spielte, und furchtbar in der Entwickelung der Leidenschaft. Eigentümlich war es, daß er ihn in einer Art von modernem Kostüm darstellte, welches mit einer Generalsuniform Ähnlichkeit hatte; er trug Stern und Ordensband. Er modernisierte dadurch die Rolle in gewissem Sinne; aber die Wirkung litt darum nicht. Man kann Othello vielmehr ein bürgerliches Stück nennen, und da war eine solche äußere Annäherung an unsere Zeit an ihrer Stelle.

Ludwig Tieck.

310. Joseph Lange — Wien 1810

Sein Othello war das Gelungenste, das ich mir denken kann. Jede Fiber zitterte in mir ... wenn er mit seinem tiefen Blick mir [Desdemona] forschend ins Auge sah und immer gesteigerter rief: „Das Schnupftuch, Desdemona, das Schnupftuch!" und im Gegensatze zu allen anderen Schauspielern sank seine Stimme immer tiefer, sprach er immer leiser, bis er endlich vor Wut kaum zu lispeln imstande war: „Das Schnupftuch." Im Parterre atmete niemand, und ich glaubte, vor Angst müsse mir das Herz zerspringen. Ich war neunzehn, er sechzig Jahre vorüber... Nach der Vorstellung, nachdem er mich wütend erdrosselt hatte,

streichelte er mir freundlich die Wangen und sagte: „Kind, fürchtest du dich noch?“ – und ich fürchtete mich wirklich noch. Antonie Adamberger.

311. Wiener Aufführung 1814

Othello: Nicolaus Heurteur; Jago: Ferdinand Ochsenheimer; Desdemona: Antonie Adamberger; Brabantio: Reil; Rodrigo: Wothe

Als der unsterbliche Shakespeare noch in einem sterblichen Leibe unter den Menschen seiner Zeit wandelte, muß eine große, lebendige Zeit voll herrlicher, kräftiger Individuen gewesen sein; denn es war ihm nicht nur vergönnt zu dichten, sondern seine herrlichen Werke traten auch in ihrem vollen Glanze, unzerrissen und unzerschmettert auf die Bühne, wurden, dargestellt, genossen, zu himmlischen Kunstgestirnen, nach welchen sich die Ebbe und die Flut alles Gefühls seiner Zuschauer bewegte. Alles war heilig in seinen Werken und alles war notwendig, ja sogar das scheinbar Überflüssige.

Ich habe niemals ein Stück Shakespeares so ganz in schlechter Prosa zersetzt gesehen als diesen Othello, den man nur noch an seiner schwarzen Haut und einigen Edelgesteinen des Witzes für die mißhandelte Leiche jenes großen Werkes erkennt. Man kann eher wünschen, den Abällino geschrieben zu haben, als dieses beinah zum Marionettenspiel verarbeitete große Dichterwerk. Es sind nur noch die Reste des Othellos mit der Beilage Desdemona und einigem spanischen Pfeffer Jagos übrig, alles andere ist so eine grüne Petersilie um den Rand des Tellers. – Es ist das erstemal, daß ich diesen Othello sah! Ich weiß, das Original ist zu reich für unsre heutige Bühne, zu ausgedehnt für unsre Theaterabende, aber man kann verkleinern, nur muß man es optisch, nicht aber wie ein Fleischhacker. –

Der Bearbeiter dieses Othellos hat etwa folgende Ansicht von Shakespeare gehabt. Wenn man ihn um seine Ansicht des

Dichters fragte, antwortete er wohl: Oh! 's ist ein Mordkerl, eine Wahrheit der Empfindung, eine Kraftsprache, und was für Situationen! Da muß alles ins Gras beißen, eine rechte Schwerenotsempfindung, alles aus der Natur, ha, tief, tief! Da sind die neuen Dichter Mücken gegen ihn, die sich ins All hinausstürzen. Ja, er ist ein rechter Tausendsapperloter. Freilich haut er stark über die Schnur und ist gar nicht sittlich, aber 's ist ein Genie usw.

Er hat ihn uns nach dieser Ansicht zurechtgemacht; er hat ihn nach seiner Schnur geschnitten, und wir haben vier Rollen für die moderne Bretterkonstitution erhalten: einen Haupthelden und Kulissenreißer, Herrn Othello, eine erste zärtliche Liebhaberin, Madame Desdemona, einen ersten Bösewicht, Herrn Jago; in die andern Nebenrollen mögen sich die Schauspieler zweiter und letzter Klasse teilen. Aus dieser Ansicht ist dies Stück auf die heutzutagige Bühne gekommen, und so ist es aufgeführt worden in edler Zunftgerechtigkeit der modernen Bühne. Die Zuschauer hätten gerne alle die Nebenrollen aufgeopfert, welche wahrscheinlich für geschicktere Schauspieler unwürdig schienen, denn sie sind außer dem Rodriquez, der ziemlich gut war, und dem Brabantio, der recht hinlänglich war, sämtlich nichts als eine sehr widrige Störung gewesen.

Othello [Heurteur] hatte eine gute Stimme, wenig gewöhnliche Theatermanier, kann aber zu einer kommen, zu einer eignen, wenn er sich nicht nach andern Seiten ausbildet. Jeder Schauspieler, der nur nach einer Seite strebt, muß in die Manier geraten, deren Gegensatz die Natur ist, die alle Seiten hat und rund ist. Wir haben keinen wirklich großen Schauspieler, der einseitig wäre, man muß nach allen Seiten gestrebt haben, um nach einer Seite hin etwas Ganzes zu sein. Das beste Rezept aber gegen die Gefahr, ein guter Schauspieler zu werden, ist unser modernes Theaterfachwerk

und die Einteilung in Rollenfächer, wo einer in eine Handwerkstortur gespannt, par force Held, Liebhaber oder Bösewicht bleibt, bis er durch Anciennität avanciert. Die heutigen Künstler werden alle zu architektonischen Fassaden gewisser Städte, hinter welchen Kasernen stehen oder arme Leute wohnen, wie in Dessau, oder zu schönen Westen, die ein falsches Hinterteil haben; die Schauspieler werden zu Kulissen, wenn sie nicht selbst ein Herz haben und einen Willen, in aller Stille mehr zu werden. Der heutige Othello ist an manchen Gaben reich, an tieferer Einsicht in diese Rolle noch nicht. In den ersten Szenen, vor Gericht seine Liebe erzählend, fiel er zwar sehr glücklich nicht ins Sentimentale, aber er war auch nicht ganz wahr; er geriet in ein drittes, in einen gewissen, nicht beleidigenden Stil, in eine Melodie des Vortrags, die man die der edlen Marionette oder der Haupt- und Staatsaktion nennen könnte. Sie grenzt an die Manieren des Halbtragischen, aber die Shakespearische Tragödie hat keinen Stil als den menschlichen, wahren, außer in den Königen der historischen Stücke und in dem Geister- und Feenwesen. In Othello ist die reinste Wahrheit der Natur und gar kein Stil, keine Manier. In der Szene, da er seiner Eifersucht gewiß wird, war er zu heftig; sein Ende machte dadurch gar keinen Effekt, wenn er gleich vieles sehr wahr und ganz vortrefflich sprach. In einer Szene aber tat er das Unmögliche, und es ist mir unbegreiflich, wie er diesen Mißgriff machen konnte. Es schien beinah, als habe er seine Rolle allein gelernt und von der Desdemona höchstens die Stichwörter. Es ist die, wo er von Desdemona das Schnupftuch begehrt. Hier sollte Othello nur sehr gespannt und kalt und argwöhnend scheinen; er aber war in einer Wut, auf welche Desdemona eher hätte niederstürzen müssen, als sagen können: „Ein Kniff ists, vom Gesuch mich abzulenken. Ich bitt dich, nimm

den Cassio wieder auf." – Auch spricht Desdemona nachher: „Schilt mich nur, Emilie; ich wollte schon, sieh nur, wie arg ich war, ganz still bei mir mit seinem Kaltsinn rechten." – Aber unser Othello hatte in dieser Szene bereits eine solche Wut ausgelassen, daß die zarte Desdemona eine ganz ungemein starke Natur hätte haben müssen, um nicht seinen hitzigen Kaltsinn zu fühlen. Diese Szene hat er ganz mißverstanden und aus sich allein, nicht aber mit Desdemonen gesprochen, und dieses ist ein Hauptfehler des Schauspielers, wenn er allein spielt, und zwar falsch allein spielt. Ein andres wäre es, hätte Desdemona falsch und er recht gespielt. Über die Szene, in welcher er Desdemonen ermordet, läßt sich nichts mehr nach diesem Fehler sagen. Hat er die Entwicklung dieses Charakters aus einem Grunde gedacht und aufgefaßt, so konnte nach jener falschen Mittelszene die Schlußszene nur falsch folgen, oder die Mittelszene war nicht falsch. Hat er aber nicht konsequent gespielt, so war alles auf gut Glück und von keiner Kunst die Rede, was sich bei dem Streben dieses Künstlers nicht denken läßt, der etwas zu einsam und ratlos zu studieren scheint. Im Charakter des Othellos ist ein gewisser Humor des schwarzen Blutes, von dem er keine Ahndung hat, er müßte denn beweisen, daß er den der weißen Europäer auch verstünde. Man kann diese Rolle viel besser und viel schlechter spielen; er hat sie mit zu wenig Beweglichkeit der Seele gespielt; ein jeder Held ist ein anderer, ein Othello aber ein ganz anderer. Außer jener Szene, die falsch war und nicht weniger störend für einen denkenden Zuschauer, als das zu frühe Verschwinden der Straßendekoration im ersten Akt für die ganze Menge, war es durchaus würdig, mit manchem Umfang, ohne Affektation, mit mancher Wahrheit usw.

Jago [Ochsenheimer], ein Bösewicht, ergo eine Rolle für den Schauspieler, der die ersten Bösewichter ex officio spielt.

Ein kniffiges, böses Aktengespenst, ein falscher Vormund, bestechlicher Hofrat, eine Advokatenschlange aber ist ein ganz anderes Geschöpf als ein durch Leidenschaft, Klima und böse Mischung des Blutes erzeugter Bösewicht. Sie verhalten sich etwa wie ein verschraubtes, boshaftes Aktenstück zu einer bunten Schlange. Ich habe den Shakespeare viel gelesen, mir aber im Jago immer einen ganz angenehmen, oft verführerisch tönenden Menschen gedacht, sonst hätte ihm der Mohr wohl schon an der Stimme abgemerkt, daß ihm nicht so zu trauen sei. Vor boshaften Masken hütet man sich. Übrigens spielte der Künstler sicher und bestimmt in seiner Art, wie immer.

Von Desdemona [Antonie Adamberger] kann ich nichts sagen, als alles, was ich von Beatricen in der „Braut von Messina" sagte. Diese Schauspielerin steht auf dem Scheidewege; in zwei Bahnen läuft ihr wunderbares Talent aus wie ihre Sprache, in der zwei Tonarten liegen; die Tiefe hat eine gewisse Kälte. Wo sie besser täte, sich ganz in der Deklamation zu vergreifen, ist sie leider in eine beinah unbemerkbare Anlage zur Manier geraten, und heute fiel sie wieder zwei- bis dreimal in den weiblichen Endsilben falsch mit dem Ton. Der Schreiber dieses wünscht, daß sie dies bemerken möge, wo sie es tut. Es ist die einzige Klippe, die sie zu umseglen hat, um für immer gesichert zu sein; folgt sie aber diesem falschlockenden Ton der Sirene, so wird ihr der Weg in das blühende Kunstparadies, das in ihrem Talent und ihrer schönen Erscheinung sich ihrer Seele öffnet, verschlossen werden, und welcher Verlust wäre dieses für die Kunst, der sie wie wenige vorher mit den duftendsten Kränzen entgegengesandt ist. Eine Stimme aus diesem Paradies hat ihr gestern aus den Lippen gesungen. Das Lied Desdemonens aus ihrer Kehle, mit diesen unendlich bewußtlos reinen und süßen Tönen, war das Lied Desdemonens. Wie sie dies Lied sang, so ist Des-

demona von Shakespeare gedichtet. Er hat eine solche Stimme gehört in schwüler, dunkler, sternloser Mitternacht über die Dächer her, als er Desdemona gedichtet. Die Nacht aber ward zum Mohren, das Lied klang sehnsüchtig nach dem Mond, und er ging blutig auf; da verstummte das Lied. So ist Othello gedichtet. Für dieses Lied und viele Züge in dieser Szene, besonders ihr Weggehen, werde ich ihr ewig dankbar sein. Sobald sie Desdemona ganz so spielt wie in dem Liede, wird sie eine Künstlerin sein, wie die Größte, ja die Größte selbst. Jetzt steht sie noch unendlich liebenswürdig am Scheidewege. – In der Szene ihrer Ermordung dachte ich mir sie rührender; aber in der Angst, Sorge und Heftigkeit ist sie es weniger als in süßbewegter Wehmut. Sie muß die schönsten, leisesten Töne Opheliens in ihrer Brust haben. – Aber wer kann nach dieser Bearbeitung des Othellos einer Desdemona Gerechtigkeit widerfahren lassen? Es ist also alles Gesagte lauter Parteilichkeit.

Zuletzt bemerken wir noch, daß in der Szene des vierten Akts, wo Othello, indessen Desdemona mit dem Überbringer ruhig spricht, die Depeschen der Regierung liest und manchmal plötzlich im Gefühl seiner Eifersucht sich selbst mit einzelnen Worten unterbricht, die Personen ganz unnatürlich standen. Othello kann unmöglich lesend zwischen beiden stehen, während sie quer über ihn hinsprechen. – Man fühlte dies sehr unangenehm bei der Aufführung; es war gegen alles Gefühl des Zusehers, und hätte es daher desto mehr gegen das der Schauspieler sein müssen. Das erste, was das Talent eines Schauspielers für die Darstellung unter solchen Bedingungen, als der heutige Bau unsrer Bühne sie begehrt, beurkundet, ist ein gewisses instinktmäßiges Gefühl, auf welcher Linie seiner Fläche er sich zu bewegen hat, und wo und wie er in der Handlung mit andern feststehen

muß. Unter jeder Figur des Zusammenstehens wird die Rede anders. Clemens Brentano.

312. Heinrich Anschütz Wien, 27. November 1835

Anschütz sprach als Othello die Erzählung vom Entstehen seiner Liebe ganz vortrefflich und rührend; aber er war kein Afrikaner, nur ein recht besonnener, tiefempfindender Deutscher. Carl Ludwig Costenoble.

313. Ludwig Dessoir Gastspiel in London 1855

. . . I never before heard the speech to the senate delivered with such thorough poetic appreciation and artistic execution; never saw any actor, not even Kean, so truthful and so tragic in the representation of emotion, during the early portions of the great tempting scene. The restrained feeling, struggling of utterance; the chilled and almost paralysed soul, trying to disbelieve, trying also to be calm; the convulsive shudders, which not only betrayed the suffering then racking him, but also indicated the apoplectic fit which was to come; the hoarse voice and the intense quietness, conveyed a more truthful and tragic representation, than any Othello conveyed to my mind before.

Georges Henry Lewes.

314. Ludwig Dessoir

Dessoirs Othello hat das heroische Prinzip in höchstem Maße, er wirkt wie eine auf die Fernsicht berechnete kolossale Statue durch mächtige, große Züge. Die männliche Energie, die sittliche Natur, der Adel der Gesinnung, die großherzigste Offenheit atmen aus seinen Mienen und dem Klang seiner Stimme. . . Die Bronzefarbe, das kurze, wollige Haar, die leis aufgeworfenen Lippen bekunden den Mauren; aber

alles Brutale, Niedrige ist ausgeschlossen. In den hellen Farben seines Kostümes verrät sich die Vorliebe der südlichen Völker für grelle Farben; aber keine Ohrringe, kein Fez erinnern an den rohen Geschmack barbarischer Stämme. Sein Othello ist venezianischer General, der sich mit Sicherheit und Anstand in den feinsten Salons zu bewegen weiß. Das elegante Bärtchen à la Henri quatre, der breitkrempige Federhut, das gewählte, aber trotzdem europäische Kostüm beweisen, daß dieser Othello zu empfinden und zu denken gelernt hat wie die zivilisierte Welt, in der er seit Jahren wirkt. Shakespeares Gedicht wäre nicht das ewige Gedicht menschlicher Leidenschaft, sondern nur die beschränkte Schilderung einer barbarischen Lokalfigur, wenn der Darsteller des Othello auf das tierisch Wilde des Negers ein besonders starkes Gewicht legen wollte. Dessoirs Othello ist – wie der Shakespearesche – durchaus erst allgemeiner Mensch; nur ein schnellerer Puls der Leidenschaft bekundet den Sohn des Südens in zweiter Reihe. . .

Fast der Glanzpunkt in Dessoirs Darstellung ist der Ausbruch der Freude bei dem Wiedersehen auf Zypern (II, 1). Im vollen Harnisch des Kriegers, das stattliche Tigerfell über die Schultern wallend, tritt er auf. Aber diesen markigen, in trunkener Erregung zitternden Gang muß man sehen, bis er endlich in Desdemonas Armen liegt! Wie die Worte, welche in unendlichstem Entzücken aus den Lippen emporsprudeln, uns schon den Ton hören lassen, welcher uns für die Dauer des Glückes fürchten macht! Wir empfinden bereits, wie gewaltig dieser Othello rasen müsse, wenn er hier, an der tödlichsten Stelle, getroffen werden sollte.

Die große Szene des dritten Aktes (III, 3). Die Brieftasche in der Hand und darin lesend, tritt er mit Jago auf. Staatsangelegenheiten beschäftigen ihn. Jago läßt seine ersten unheimlichen Worte fallen. Othello, in seine Notizen ver-

tieft, beachtet sie kaum. Kurze, halb zerstreute Unterhaltung mit Desdemona. Letztere entfernt sich auf seinen Wunsch. Ihr nachsehend, rafft sich sein ganzes Gefühl zusammen in die Worte:

„Holdselig Ding! Verdammnis meiner Seele,
Liebt ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
Dann kehrt das Chaos wieder."

Er setzt sich an den Tisch und schreibt einige Notizen in seine Brieftasche. Hinwerfend und teilnahmlos beantwortet er die ersten Fragen des etwas entfernter stehenden Jago. Dann bei den Worten:

„Wirklich! ja, wirklich! – Findst du was darin?"

erhebt er sich und schaut dem Jago fest ins Antlitz. Letzterer fährt fort, auf die vorsichtigste Art sein Gift auszustreuen. In höchster Ruhe hört ihm Othello zu; aber es ist die Ruhe vor dem Sturm. Kein Muskel seines Körpers zuckt; der ganze Leib ist gestrafft; allgemach wendet er sich, daß Jago sein Gesicht nicht mehr schauen kann, und nun entwickelt sich ein Mienenspiel auf seinem Antlitz, welches uns alle Übergänge der Affekte großartig versinnlicht. Noch ist nirgends im Ton, im Ausdruck der Stimme das Aufblitzen wilder Leidenschaft vernehmbar, nur der Schmerz der hoheitlichen Natur, aus ihrem unbedingten Vertrauen geweckt zu sein. Wie er in sich zusammenbebt bei den Worten des Jago, wie er den Auftrag:

„Wenn du mehr wahrnimmst, laß mich mehr erfahren;
Dein Weib geb auf sie acht",

mit einem Schauder spricht, daß er wirklich mehr erfahren könnte. Noch rafft sich seine Mannheit krampfhaft auf, um den Schmerz zu bemeistern; aber der dumpfe, gebrochene Ton, mit welchem er Jagos Fragen beantwortet, das unwillkürliche Zucken der Muskeln bekunden uns, daß das tödliche Gift sein Zerstörungswerk begonnen hat. Das

*Ludwig Dessoir*
*als Othello.*

ganze Weh seiner Seele strömt er aus in den folgenden Monolog; aber noch einmal reagiert seine gesunde, urkräftige Natur gegen die Wirkungen des Giftes. Die ganze Fülle seiner Liebe preßt er zusammen in den einen Ausruf beim Auftritt der Desdemona:

„Ist diese falsch, so spottet sein der Himmel!
Ich wills nicht glauben."

Vergebens. Das Fundament seines Glaubens ist erschüttert und untergraben; der Ton seiner Stimme in den Antworten gegen Desdemona straft den Ausspruch seines Vertrauens Lügen. Hier zum ersten Male zeigt sich eine Spur seiner südlich wilden Natur. Bei Shakespeare steht, Desdemona lasse ihr Taschentuch, mit dem sie Othellos Stirn verbinden wollte, fallen. Dessoir spielt diese Stelle anders. Desdemona hat das Tuch zu gedachtem Zweck wie eine Binde zusammengelegt; sie hält es an beiden Zipfeln und will eben hinaufreichen an die Stirn ihres Gatten. Regungslos, nur tiefen Schmerz in den Mienen, hat ihr Dessoir bisher zugeschaut; da, bei den Worten: „Dein Schnupftuch ist zu klein", reißt er ihr das Tuch aus der Hand, hält es in derselben achtlos einen Moment und läßt es dann fallen. Diese Stelle ist von der höchsten Wirkung. Der Körper, wie gesagt, fest gestrafft, ganz regungslos, der Blick unverwandt auf Desdemona gerichtet, der Klang der Stimme dumpf, fast apathisch, und dann dieser kurze, markige Griff nach dem Tuch; der Oberarm wird kaum gebraucht, nur der Unterarm führt jenen rapiden, kräftigen Schlag, der unwillkürlich an den Prankenschlag eines Löwen erinnert.

Gequält vom heftigsten Seelenschmerz tritt Othello wieder vor uns auf... Aber noch einmal erwacht in ihm ein Zweifel an Desdemonas Untreue; sein Schmerz schlägt um in Zorn gegen den Urheber seiner Leiden; zum zweiten Male bricht auf einen Augenblick ein Rest seiner Naturwildheit hervor;

bei den Worten: „Beweise, Schurk, mir, daß mein Weib verbuhlt", stürzt er sich wie ein Löwe auf Jago und reißt ihn mit einem Ruck zu Boden. Jago, jetzt für seine eigene Sicherheit arbeitend, weiß den Othello so fest zu umgarnen, daß dieser „seine Liebe in alle Winde bläst" und den fürchterlich großartigen Eid der Rache leistet. Die Schnupftuchszene (III, 4) und Desdemonas Bitte um Cassios Wiedereinsetzung geben ihm die Gewißheit ihrer Untreue; hier hören wir jene Naturtöne der Leidenschaft, welche uns bekunden, daß Othellos eigentliches Vaterland auch das der Löwen ist; von ungeheurem Weh gepeinigt, stürmt er wütend fort. . .

Der fünfte Akt führt uns sogleich in das Schlafzimmer der Desdemona. . . Durch die Seitentür rechts tritt Dessoir ein, im linken Arm das Schwert in der Scheide tragend, den Kreuzgriff nach oben gewendet, leis an die Schulter gelehnt; in der Rechten eine kleine brennende Lampe. Während des Monologes:

„Die Sache wills, die Sache wills, mein Herz!"

schreitet er langsam hinüber zur linken Seitenkulisse, legt das Schwert auf den dort befindlichen Tisch und stellt die Lampe daneben. Die Worte:

„Tu aus das Licht, und dann – Tu aus das Licht"

spricht Dessoir entschlossen: „Tu aus das Licht", fragend: „und dann", zusammenschaudernd, sehr hastig, tonlos: „Tu aus das Licht". . .

Das Folgende läßt sich auch nicht annähernd durch Worte wiedergeben, und ich hebe nur rühmend hervor, daß Dessoir mit einem raschen Griff der linken Hand bei dem Satze: „Ists getan, brauchts keines Zögerns", den Vorhang zuzieht und die eigentliche Ermordungsszene, die von manchen zur scheußlichsten Effekthascherei ausgebeutet wird, unsern Augen entrückt. . . Mit den Worten: „Schreibt das alles und fügt hinzu", tritt er an das Bett der Desdemona; der Dolch

verfehlt sein Ziel nicht, und unter dem Lachen seligster Freude über die Wiedervereinigung mit dem heißgeliebten, nun ja von jedem Verdacht gereinigten Weibe verscheidet er neben der teuren Leiche.

... Ich betone ... noch einmal, daß Dessoir alles Brutale, tierisch Wilde ausgeschlossen hat, daß sein Othello Held und Liebhaber, daß er ein markiger Mann ist, dessen Energie und sittliche Hoheit seine angeborene Leidenschaftlichkeit anfangs völlig beherrscht. Er verschmäht es, in jener wohlfeilen Wildheit zu „machen", welche unheimliches Grausen, nie aber wahre Bewunderung erwecken kann. Ein kunstverständiger Professor sagte mir einmal, er verehre an Dessoir „das Nonplusultra von Nichtkulissenreißerei", und wenn eine Darstellung diesen Ausdruck großartig bestätigt, so ist es die seines Othello.

Otto Franz Gensichen.

315. Ludwig Dessoir

Darum war mir von allen Helden Dessoirs Othello der liebste. Hier war blendendstes Licht und tiefster Schatten. Andere haben übertreibend die Eifersucht und Leidenschaft Othellos zur tierischen Wut verzerrt; Töne und Szenen wie aus einer Menagerie .... haben die Bühne und die Dichtung entweiht. Diesen Barbaren gegenüber erschien Dessoir wie ein zahmer Sohn abendländischer Kultur. Aber er brachte in seiner Mäßigung die zwei Charakterzüge des Mohren zur Anschauung, ohne die Shakespeares Othello und Desdemonas Liebe undenkbar sind: das ritterliche Heldentum und die Ehre. Dessoirs Othello trieb die Ehre nicht minder mächtig als die Eifersucht zur Ermordung Desdemonas. Nicht ihn allein, die Ehre hatte sie durch ihre Treulosigkeit beleidigt; sie war zwiefach schuldig. Mit dem Glauben an sie hatte er den Glauben an das Ideal verloren. Der Aufsprung des wilden Tieres in Othello, den Rossi so realistisch-schauerlich und in seiner Weise un-

nachahmlich darstellt; der Glanz und die Pomphaftigkeit, mit der Dawison sich hier zu umgeben liebte, lagen Dessoirs Spiel gleich fern. Dafür zeigte er uns, wie dieser einfache, schlichte Sohn der Natur, ein Held und ein Kind, überlistet, getäuscht, in das Netz gelockt wird, wie allmählich das Herz ihm bricht, wie die Dinge der Welt ihren Schimmer für ihn verlieren, wie alle seine Empfindungen sich zusammenkrampfen und er zuletzt nur zu dem einen Gedanken und Ausruf Seele und Atem hat: „Die Sache wills, die Sache wills, mein Herz!" Bei den meisten Darstellungen pflegt dies Trauerspiel nur Schrecken und ein gewisses physisches Unbehagen über die Mordszene im letzten Akt einzuflößen: Dessoirs Othello erweckte, bei aller Furchtbarkeit dämonischer Leidenschaft, Rührung und Mitleid; indem wir den Untergang dieser heldenhaften und großherzigen Gestalt durch das Übermaß der Eifersucht und Ehrliebe beklagten, verlor Desdemonas Geschick etwas von seiner Bitterkeit und Herbe.

Karl Frenzel.

316. Bogumil Dawison Dresden 1862—1864

. . . Die Liebe brachte Dawison nur da genial zum Ausdruck, wo sie als heiße, verzehrende Leidenschaft auftritt . . . Hiernach mußte er denn besonders befähigt sein, den Shakespeareschen Othello in treffender Weise wiederzugeben, die Gluthitze im Gemüte dieses Afrikaners kam durch ihn in glänzender Weise zur Erscheinung, und es gab für das Gemüt nichts so Erschütterndes wie eben diese Darstellung. . . . Wenn Laube Dawison vorwirft: „Othello ist ein Löwe, Dawison macht ihn zu einem Tiger", so ist dieser Vorwurf entschieden nicht zutreffend; Dawison hält überall den richtigen Ton fest.

Albert Möser.

317. Adolph Sonnenthal Wien, seit 22. Dezember 1881

. . . Auch ein ganzer Othello ist Sonnenthal nie gewesen; sein Othello, mehr Liebhaber als Krieger, hörte eigentlich dort auf, wo der wirkliche Othello beginnt, nämlich wo er in der Leidenschaft zu rasen anfängt. Dafür besitzt er nicht die äußeren Mittel; aber in den intimen und familiären Szenen mit Desdemona brachte er manches zu ergreifender Wirkung.

Jakob Minor.

318. Fritz Kraftel Wien 1887

. . . Er hat das erstemal auf die deutsche Bühne das Othellosche Problem gestellt, während die anderen immer die Othellosche Grimasse brachten. . . . Die anderen zeigten nur immer das schwarze Gesicht, er zeigte das erstemal das weiße Herz des Mohren. Und darum, während jene nur immer zu Aug und Ohren redeten, griff er in die Seele, und wo ihnen höchstens Nervenerschütterung gelang, vollbrachte er tragische Wirkung.

Es ist der Gegensatz zwischen zwei in zwei verschiedenen Rassen ausgedrückten Kulturen und der Konflikt, der aus solchem Gegensatz notwendig in dem Augenblicke entstehen muß, in welchem die vorher willig anerkannte Überlegenheit der ältern Entwicklung der jüngeren in irgendeinem Punkte verdächtig wird. Dadurch, daß Kraftel den Othello von allem Anfang an auf diesen Gegensatz hin anfaßt und diesen Konflikt, indem er alles amüsante Beiwerk . . . . unbarmherzig fallen läßt, aufs äußerste herausarbeitet, erhebt er das Drama erst aus der Sphäre der bloß zufälligen Subjektivität . . . zur objektiven Bedeutung einer allgemeinen Angelegenheit . . . Er spielt den Othello als die Barbarei in ihrem Verhältnisse zur Zivilisation, die Barbarei mit der heißen Sehnsucht aller menschlichen Wildheit nach Zähmung, mit ihrer leidenschaftlichen Bewunderung für die Bildung,

mit ihrem tödlichen Haß gegen das vergötterte Ideal, wie einmal durch eine Täuschung Mißtrauen erregt ist. Sein Seelenleid ist nicht das Privatunglück eines unbedachtsamen Farbigen, es ist ein weltgeschichtliches Martyrium. Dadurch ward sein Othello der erste Shakespearesche Othello auf der deutschen Bühne, die bisher diesen Charakter nur als kurioses Schaubudenscheusal kannte, dadurch ward er eine erlösende Tat, nicht bloß für das Burgtheater, sondern geradezu für das gesamte Literaturverständnis der Deutschen.

Aus dieser Auffassung heraus goß er ein erzenes Standbild des Othello ... Einzelheiten mag er noch nachbessern müssen, und vor allem den letzten Akt erst völlig zu bezwingen ... bleibt ihm noch vorbehalten. In der Rede vor dem Senat und den Wutausbrüchen gegen Jago kann er sich getrost den Berühmtesten vergleichen – den jauchzenden Jubelsturm des zyprischen Wiedersehens, diesen schmetternden Dithyrambus ungebundener Liebeslust, und die überwältigende Löwenhaftigkeit, mit der er die hadernden Offiziere bändigt, spielt ihm keiner nach. Hermann Bahr.

319. Adalbert Matkowsky Berlin, seit 1888

... Othello tritt auf, mit Jago im Gespräch. Ein Mohr – aber „aus königlichem Stamm". Wir fühlen es, ehe er es sagt. So trägt er ein frei blickendes Haupt auf mächtigem Körper, so hat er in Ton und Gebärde die lässige Ruhe, die nur die höchste Kraft gibt. .. In seiner Stimme rollt es von verhaltener Kraft; aber ein gütiges Licht in seinen Augen, ein hoheitsvolles Lächeln, das zuweilen diese Lippen krümmt, zeigt uns: diese Kraft gebraucht kein Barbar, sondern ein großer Herr, der edle Feldherr eines großen Staates. – Brabantio kommt und schmäht, und Othello wächst vor uns: ein Mann und Held von überlegener Größe – ganz unten

donnert die Drohung schlafender Löwenkräfte durch lächelnde Nachgiebigkeit: „Wär Fechten meine Rolle nur, die wüßt ich auch ohne Stichwort." Und schon gestaltet sich das Grundthema vor uns: dieser Mann ruht, lebt, atmet in der Unverletzlichkeit seiner Ehre; eine innere Kraft, nicht brutale Gewalt hat ihn groß gemacht; er, der Starke, ist zugleich der echte Held, der Heros, der nicht nach eitler Knabenweise um jede Schmähung fechten muß. Er ist Herr der Situation, er, der Feldherr, der diese Fechter verachten darf. – Sie gehen zum Senat.

Matkowsky beginnt zu sprechen. Er hat den einfachfesten klaren Ton, der seinen Worten gebührt, solange es sich um sachliche Erklärungen handelt:

„Daß ich dem alten Mann die Tochter nahm,
Ist völlig wahr; wahr, sie ist mir vermählt."

Er sagt es so ruhig entschieden wie militärischen Rapport. Aber dann soll er von Erlebtem berichten, von Gefühltem reden. Und „schlecht begabt mit milder Friedensrede", stockt dem Soldaten das Wort; langsam, vorsichtig tastet er sich in seine Rede hinein, die Worte zaudern, sehen sich gleichsam um – allmählich aber erwärmt ihn die Erinnerung, seine Scheu schmilzt weg. Und nun geht es auf den hohen Wogen dieser ungeheuren, doch stets zu einer sanften Innigkeit gedämpften Stimme in mächtiger Strömung, schwellend und ebbend und neu schwellend, bis – „und rührend wars! unendlich rührend wars!" – sich die Rede Othellos neu verwirrt, aber jetzt vom Übermaß offenbarten Gefühls. Das Kind in diesem riesigen Manne wird offenbar, hilflos überwältigt von der unbekannten Schönheit dieses Erlebten. Aber ganz bald, so hat der Feldherr seine Manneshaltung in Gebärde und Ton zurück:

„Hier kommt das Fräulein, laßt sie dies bezeugen."

Das ist schon in prahlerischem Enthusiasmus oder indiskreter

Verliebheit gesprochen: herzhaft und herzlich, sachlich und sicher. Und groß in seiner Unbetontheit, in seiner schlichten, glücksicheren Selbstverständlichkeit ist auch Othellos kurzes Lachen auf Brabantios Warnung:

„Meinen Kopf für ihre Treu!"

Dieser Mann hat zu hoch gebaut, zu fest auf seine Mannesseele sein Leben gegründet, um argwöhnen zu müssen. Nicht daß er verraten wird, daß er verraten zu sein fürchtet, ist deshalb der Bruch seiner Natur, die Degradation seines Stolzes. Eifersucht muß ihn vergiften, weil sie seiner, eines Helden Natur nicht gemäß ist. Othello ist nicht die Tragödie der pathologischen Eifersucht, sondern der gebrochenen Heldenehre.

Zypern. Desdemona wartet, und Othello kommt. „O meine holde Kriegerin" – und nun braust bei Matkowsky die Rede in dem jagenden, sich überschlagenden, taumelnden Rhythmus der Shakespeareschen Verse hin. Und wie er sie liebkost und lacht und sich zu andern wendet und wieder zu ihr, wie er alles durcheinander spricht und schließlich vor lauter lachendem, stammelndem Glück sich kaum noch der Tränen erwehren kann, das ist fortreißend, ist entzückend – und zugleich beängstigend, denn in uns allen spukt ein Gefühl vom Neid der Götter, von der Fallhöhe, die solchem ungeheuren Glücksgefühl bereitet ist. – Es kommt die Nacht, der von Jago angezettelte Streit, und Othello tritt heraus. Grimmig und gefährlich, aber beherrscht. Dann aber erspäht Matkowsky den Moment, um das Letzte zu geben, was der Charakterexposition dieser Tragödie fehlt: „Mein Blut beginnt zu meistern die Vernunft" – das wird ein Ausbruch wütender Kraft, der um so furchtbarer wirkt, weil er im letzten Augenblick noch zurückgedrängt wird. Mehr als halb fliegt der Degen mit einem wilden Ruck aus der Scheide, und ganz langsam und mühsam im Rhythmus der würgenden und

*Adalbert Matkowsky*
*als Othello.*

knirschenden Worte geht er wieder zurück. Man fühlt die gefährliche, fressende Glut, die hier in rotem Schein vorüberfliegt – und man fühlt auch, was sie in Banden hält: Feldherrngewissen und Soldatenzucht: Heldenehre. Wir wissen, daß eben an dies haltende Band die Feile gelegt wird, und wir erbeben: wehe, wenn sie losgelassen, diese tobenden, vernichtenden Kräfte.

Und so ganz vorbereitet führt uns Matkowsky in den dritten Akt. In der ersten Szene mit Desdemona sprudelt noch einmal seine Kindlichkeit in liebenswürdigster Helle empor, spiellustig, tändelnd, glückselig; dem Sturm ihrer Bitten für Cassio weicht er mit innigstem Entzücken: „Ich kann dir nichts versagen"; schwer reißt er sich los und blickt ihr nach – –: „Und wenn ich dich nicht liebe, dann kehrt das Chaos wieder!" – das steigt schwer herauf, dunkel wühlend – als spähe sein wissendes Schicksal durch ihn hindurch – schwillt an zu all dem Pathos, der dem mächtigen Dichterwort hier gebührt – aber schwillt ab, endet in einem Lächeln heitersten Zuversicht. – Und nun beginnt der Niedergang. Jago geht ans Werk. Matkowskys Othello sitzt am Schreibtisch und arbeitet, ruhig und ernsthaft. Die ersten Reden des Jago hört er nur halb und wirft seine Antworten nur lässig hin, kaum von der Arbeit aufblickend. Allmählich macht sein Gleichmut einem Ärger über Jagos Geheimniskrämerei Platz, und aus dem derben Ärger schleicht allmählich unscheinbar fein und spitz der Argwohn hervor. Es sind denkwürdige Augenblicke von Menschenoffenbarung, wenn in diesem Othello Wort und Wille noch jeden Verdacht ablehnen, während man doch innen schon alles schwanken fühlt. Dann bei Jagos Erinnerung: „Den Vater trog sie, da sie euch gechlicht", bricht das Gift durch und wird in dem nachfolgenden: „Ich bin dir ewig dankbar", sichtbar: als eine verkrampfte, hitzige Festigkeit – das Zerrbild der früheren lächelnden Heldenruhe. Dann folgt

in einem stummen Spiel alle Qual ringender Zweifel und dann, nach Jagos zweitem Abgang, im Monolog der Entscheidungskampf. Hier war der Einsatz über alles genial: „Das ist ein Mann von höchster Redlichkeit" – das kam mit einer so leisen, dünnen Klarheit im Ton, einer so naiv tüftelnden Handbewegung mit hochgehobenem Finger, daß man hier Othellos ganze Verblendung, sein tiefstes Verhängnis sah: sein rührender Dilettantismus im Intellektuellen, seine heldische Hilflosigkeit gegen Intrige, das Ausgeliefertsein des genialen Instinktmenschen an die Lügen talentierter Schlauheit. – Der Monolog wendet sich von der Betrachtung des Angebens zum erregten Verdacht und eilt in Löwensprüngen der wildesten Verwirrung zu; bei: „Lieber Kröte sein . . ." schäumt zum erstenmal Verzweiflung, Mord, Wahnsinn von Othellos Lippen. – Und da – er sieht Desdemona nahen – ein ungeheurer Schrei, ein Schrei mit hochgeschüttelten Fäusten, ein drohender Titanenruf, wie ihn nur diese Kehle versenden konnte, und zugleich das Schluchzen einer unendlichen Liebe: „Ist diese falsch, so spottet sein der Himmel." – Und nun in der folgenden, ganz kurzen Szene von diesem letzten Aufschwung liebenden Glaubens ein Höllensturz voll vergeblicher Gegenwehr durch alle Kreise vergifteten Vertrauens – bis der letzte Satz: „Ich geh mit dir hinein" – mit lauernder Miene, in vorgebeugter Haltung und mit endlos bohrender Betonung jedes Wortes aus den Zähnen gestoßen – den Grund wütenden Ekels und verzweifelten Zynismus erreicht. An beiden Händen haltend, führt er sie abscheulich langsam hinein – wir fühlen, daß sie beide verloren sind.

Nun Othellos letztes Ringen wider Jago, sein letztes wildes Aufbäumen wider den Verleumder und sein Erliegen. Hier schuf Matkowsky eine Situation von unvergeßlich sinnbildlicher Kraft: er hat in einem letzten jähen Verdacht

Jago niedergeschleudert, er beugt sich über ihn – aber wie er in die unbewegte, geschlossene Starrheit dieses Gesichtes sieht, verliert er alle Kraft – von dieser frechen Sicherheit geschlagen, taumelt er hervor, mit vorgestreckten, abwehrenden Armen, gurgelnde, ungeformte Laute in der Kehle, weicht er bis zum Hintergrund der Szene zurück, wie gescheucht vom übermächtigen Dämon dieser Lüge. – Nun ist Jagos Sieg vollendet. Der Rest der Szene ist ein rasendes Crescendo der Rachsucht; es gipfelt in: „So blas ich, meine Lieben, alle Winde" – jedes Wort in wildem Stoß herausgeschleudert und in „blas" alle onomatopoetische Kraft des Wortes entfesselt – und es endet im Racheschwur: Matkowsky kniet, und während er die Rechte aufreckt zum Eid, umklammert die Linke Jagos Arm am Handgelenk und schleudert ihn in sinnlos jagendem Takt auf und ab, auf und ab – eine ebenso physisch richtige Ergänzung wie künstlerisch geniale Darstellung seines jagenden Pulsschlags – und die Worte schießen hervor wie ein kochender Quell, überschäumen, wirbeln, drehen sich, fliegen bis zum Unhörbaren schnell, zerreißen Satz und Vers und tragen doch im Klang der Stimme irgendwie die Melodie, den donnernden Takt des Dichters mit. Jagos Sätze ertrinken, werden überspült von diesem Rasen, es ist wie ein einziges Wort Othellos, wie ein einziger Wortschrei bis zum Ende der Szene, bis zum Aufspringen und Abstürzen dieses entfesselten Giganten: „Nun bist du mein Leutnant!"

Nun ist keine Steigerung der Kraftentfaltung mehr möglich; aber Matkowsky hält das erreichte Niveau, und monoton wird er niemals. Bei seinem Durchbruch donnerte der Bach der Eifersucht so laut und wild – nun schießt er mit unheimlich leisem Rauschen dahin. Im vierten Akt gibt es bei diesem Othello bis gegen Ende kaum noch einen Schrei, einen lärmenden Laut. Auch jenes wahnsinnige, verwirrte

Stammeln der Wut, eh Othello in Ohnmacht fällt, ist dumpfes Röcheln, mit kurzen, schwach gellenden Klagelauten untermischt; und auch jenes Vortreten, nachdem er des Cassio vermeintes Bekenntnis belauscht hat, ist nicht laut: „Wie mord ich ihn, Jago" – das kommt schnell, schwer zupackend, aber fast sachlich, fast unbewegt: aus dem großgebändigten Helden ist ein fürchterliches Raubtier geworden, aber die Wucht des Ganges, der sichere Griff, der unfehlbare Prankenschlag ist geblieben. Das zeigt sich in solcher Wendung. Und dann – ein Augenblick, da die Liebe durch diesen gespenstischen Nebel glüht, ein kurzer Augenblick, aber um so erschütternder, so überwältigender, weil so kurz: „Aber wie schade dennoch – o Jago – wie schade!" – Wie das alles in dem großen, traumweit offenen Auge des Mannes still versank und ein Ton unendlicher Klage aufstieg, bebte und still verrollte, das war ein Leid, so groß wie der Zorn, und war stark genug, uns beim tiefen Mitgefühl auch mit dem unselig rasenden Mörder zu erhalten.

Dann kommt der äußere Zusammenbruch des Helden; Othello verliert alle Haltung: vor dem Gesandten und dem Gesinde schlägt er sein Weib. Hier ist unvergeßlicher als der riesige Zornesausbruch ein folgender Augenblick, als der äußere Zwang zur Beherrschung seine Wut vergiftet; er ruft auf Ludovikos Rat Desdemona zurück: „Was – wollt Ihr mit ihr – Herr?" – das bei verzerrten Mundwinkeln, einer anbietenden Handgebärde und einem widerlich kuppelnden Ton, ist von so unsagbar wüstem Hohn, so grandiosem Ekel, daß selbst die berühmten Abgangsworte der Szene, das ausspeiende „Ziegen und Affen" nichts Stärkeres mehr bieten können.

Aber noch eine Gelegenheit wird dem Künstler, die Flamme, die diesen Mann verzehrt, großartiger und freier emporschlagen zu lassen. Die Szene mit Desdemona, jene halbe Aussprache des Wütenden mit der Ahnungslosen ist vorüber –

Augenblicke unendlich zarter, wahrer Rührung, letzte Regungen einer ganz großen Liebe wurden von den wütenden Stößen des Qualgedankens immer wieder gefaßt und mit Hohngeschrei zerrissen. Im Sturm geht die Szene zu Ende, Emilia kehrt von ihrem Posten von der Tür zurück und nun: „Wir sind zu Ende: nimm! da ist dein Geld!" — — Matkowsky wächst empor wie ein zürnender Gott, eine Handvoll Goldstücke reißt er aus dem Gürtel und schleudert sie weit über die Szene, überallhin, wie eine Saat der Pest und des Verderbens. Rückwärts schreitet er hinaus, immer noch mit einer ungeheuren Gebärde der Vernichtung Gold säend und mit einem wahnsinnigen Gelächter, das noch lange hallt und hallt, wenn er längst dem Blick entschwunden. — Königlich wie er vor dem Senat stand, königlich ist selbst die Raserei dieses großen Menschen.

„Die Sache wills, die Sache wills, mein Herz!" In Othellos letztem Monolog dominiert wieder jener Ton kindischer Klugheit, törichter Gedankenstärke, den wir schon kennen — aber jetzt, vor der Tat, die Desdemona und ihn selber vernichtet, wächst der Ton ins tragisch Erschütternde. Mit wahnsinniger Logik erwürgt er Schritt um Schritt das immer wieder aufquellende Gefühl — die eigentlichen Leuchten seines Lebens, sein stolzes Selbstgefühl, seine prangende Ehre sind erloschen, nun lockt ihn ein Irrwisch, lockt ihn die furchtbare Pedanterie der Ehre mit blödrichtigen Schlüssen in den schwarzen Grund. Dies verzweifelte Aufringen seiner alten Instinkte gegen den neuen Starrsinn ist so ergreifend, daß in dieser Mordszene Othellos Leiden fast das Größte scheint und wir mit dem Mörder fast mehr als mit der Gemordeten fühlen. — Nach der Tat kommen Othellos Worte wie aus totem Körper, taumeln blind durcheinander, verwirrtes Gelalle, ohne Kraft, die faßt, festhält, ordnet. Man fühlt, daß ihm der Wahnsinn naht. Der harte Stoß der Aufklärung

wirft ihn noch einmal ins Land des Bewußtseins zurück. Nach kurzer, verzweifelter Abwehr kommt die Erkenntnis, kommt eine Klage, wohl fähig, „die Bühne in Tränen zu ertränken und das allgemeine Ohr mit grauser Rede zu erschüttern" – – und dann wächst Othello seinem Ende zu und steht zum Schluß wieder da, wie er vor Brabantio stand, der Feldherr und Held voll gebändigter Kraft, alle überragend und wieder ein Lächeln überlegener Meisterschaft auf den Lippen. Seine Rede rollt wieder in klarem, starkem Klange hin, schöpft tief aus dem Strom dieser erhabenen Rhythmen, mit denen Othellos Wort zu Ende geht. Mitten im mächtigsten Crescendo bricht er ab: „Und traf ihn – so!" – Othellos Tagewerk ist getan.

*

„Dies war ein Cäsar, wann kommt seinesgleichen?" – Vollendet erschien mir Matkowsky als Othello nicht, weil er die psychologischen Inhalte der Rolle, die naturalen Bestandteile des Vorgangs künstlerisch erschöpfte. Er tat das auch – aber er tat mehr. Er spielte den Othello, für den Feldherrnkleid und Renaissance so wenig bunter Schmuck sind, wie Bild und Vers ein entbehrlicher Zierat seiner Rede. Er spielte das, wodurch dieser Othello aus einer traurigen Familiengeschichte zu einer heroischen Tragödie wird. Denn es geht bei Shakespeare nicht um eine psychiatrische Studie des Eifersüchtigen ... es geht um ein Stück Heroenmythos, es geht um ein ewiges Mannesschicksal, um den Starken, Guten, der in die Netze klugen Neides fällt, den Mann der Ehre, dem ein Meuchler den Lebensnerv glatt durchschneiden kann, es geht um den Riesen, den die klugen Zwerge dazu bringen, sich selbst zu zerstören. Alles darf dieser Othello entbehren – nur Größe nicht, nicht Heldentum. In Matkowskys Leibesseele war heldische Größe, deshalb erlebte er diesen

Othello im Kern, und neben, vor den Qualen eines Eifersüchtigen, den Leiden eines Liebenden, dem Rasen eines Mörders war er der Feldherr und Held, der überschauende Große, der kindlich-tiefe Mann, das Genie.

Julius Bab.

* * *

## b) Jago

320. Karl Seydelmann — Leseprobe am 6. Dezember 1842

Dieser vernichtende Ingrimm gegen jeden, der ihm in den Weg tritt, oder von dem er nur annehmen darf, daß er ihm in den Weg treten könne, dieser Fanatismus der Bosheit, die Berauschung in der Intrige, diese Schwelgerei im Zynismus bei der breiten Stirn rauher Ehrlichkeit, der frechsten Prätension hingebender Treuherzigkeit, diese kühnste Vermischung erschien in Seydelmanns dramatischem Vortrage vollkommen inkarniert, ein überzeugend lebendiger Mensch, und man begriff nicht mehr, daß der Charakter des Jago jemals habe willkürlich und unnatürlich genannt werden könne.

Eduard Devrient.

321. Theodor Döring — Berlin, vor 1847

Herr Döring gab uns nach einer Seite hin ein vollendetes Bild des Jago. Der Humor dieses Teufels war von außerordentlicher Wirkung. Der Darsteller sprudelte die Einfälle des Jago mit einer Leichtigkeit hin, die das Entsetzen vor dieser Kreatur nur noch steigern kann ..... Er nimmt mit Recht den Jago so, daß wir inne werden, die Katastrophe selbst wachse ihm über den Kopf und gehe weit über seine ursprüngliche Berechnung hinaus. Auch der Ton der Treuherzigkeit, wodurch Jago so berückt, war meist sehr glücklich

getroffen; nur in einigen Momenten irrte derselbe in eine ihm fremde Region ab. Dagegen wünschten wir dem Jago noch etwas mehr Soldatenhaftes und kriegerische Derbheit. Dadurch würde seine Treuherzigkeit noch ein Relief gewinnen. Herr Döring läßt den Ton der Frivolität, die allerdings auch in Jago ist, zu sehr vorwalten.

Heinrich Theodor Rötscher.

322. Theodor Döring Berlin, 8. Mai 1847

Döring spielte den Jago sehr gut nach seiner Auffassung, mit der wir aber nicht einverstanden sein können. Eine in halber Selbstgefälligkeit lächelnde Miene, eine Art des Ausdrucks, die Lachen erregt, scheinen uns diesem Charakter nicht angemessen zu sein. Jago muß sich das Ansehen eines realen, rechtschaffenen Mannes und Soldaten zu geben wissen und nur gegen Rodrigo mehr herausgehen, ohne jedoch burlesk zu werden. In seinen humoristischen Äußerungen muß man gleichfalls den Dämon fühlen, der eher Grauen als Lachen erregt.

Melchior Meyr.

323. Josef Lewinsky

Lewinskys äußere Erscheinung als Jago war ungemein charakteristisch: gebräunte Hautfarbe, schwarzer, länglicher Bart, dichtes Haar und starke Brauen; volle Unterlippe; die Augenlider häufig gesenkt, der Blick, wenn er unter ihnen hervorbrach, lauernd und stechend. Wams und wallender Mantel von dunkler Farbe vollendeten den italienischen Banditentypus: der ganze Kerl ein Sublimat von Klugheit und Verschlagenheit mit einem Anfluge derber Sinnlichkeit, voll Temperament und genialer Lumperei; katzenartig flink und geschmeidig an Gliedern und Gang. Seine Rede war rasch und scharf akzentuiert; die Worte,

die der Sinn traf, wurden kräftig hervorgehoben und alles übrige leicht hingeworfen .....

Seine Beredsamkeit war sprudelnd, unwiderstehlich. Die wiederholte Wendung: „Tu du nur Geld in deinen Beutel", als beiläufiger Einfall, guter Rat, dringende Ermahnung, Darlegung einer zwingenden Notwendigkeit, war ein Feuerwerk witziger Laune. Jago hatte seine Freude, seine Lust an den Teufeleien, die er ausübte. Er vollführte sie wie ein geschickter Taschenspieler seine Künste. Sie schienen leicht bis zur Selbstverständlichkeit und gelangen stets.....

Sein Jago kaptivierte das Publikum. Alles Schwerfällige und damit auch alles Abstoßende der Frechheit war durchaus vermieden. Die Nichtswürdigkeiten, die dem phantasievollen Schurken in bunter Abwechslung gleichsam von selbst zuflogen, verblüfften und fesselten. Die Beklemmung löste sich in ein Lächeln. Der Zuschauer kam zu keiner moralischen Anmerkung und hätte sie abgeschmackt finden müssen einem Geschöpf gegenüber, das einfach seine Natur vor uns auslebte, eine Natur von blendendem, schier unerschöpflichem Reichtum. Die Urwüchsigkeit bildete den charakteristischen Zug dieses Jago, selbst in seiner Verstellung war Urwüchsigkeit. Wenn er Desdemona anschwärzte (II, 1), sprach er sich so in Feuer, daß er schließlich selbst halb und halb an seine Verleumdung glaubte. Sein zweizüngiges Spiel mit Rodrigo und Othello führte er wie die Doppelrolle eines Verwandlungskünstlers durch: beide schienen echt, beide überzeugten, in beiden glaubte man den Ausdruck seiner wahren Meinung zu vernehmen. Jagos innerstes Wesen war Gewissenlosigkeit und zynischer Humor. Den Monolog (II, 3,): „Und wer ist nun, der sagt, ich sei ein Schurke?" sprach Lewinsky in seelenvergnügter Selbstzufriedenheit vor sich hin, nachlässig auf dem Tische sitzend. . . .

Vom dritten Akt an wuchs er aus dem Frivolen ins Dämo-

nische. Er ward bleicher, schleichender, abgefeimter; er betrieb die schwarze Kunst, in der er sich bisher als Dilettant betätigt hatte, berufsmäßig als Meister. Seine Lasterhaftigkeit steigerte sich ins Riesenhafte, bewegte sich in Superlativen. Nichts konnte zufälliger, harmloser, unabsichtlicher klingen als seine gegen Othello hingeworfenen Reden (III,3), und zugleich nichts die teuflische Niedertracht der boshaften Blicke und der tastenden Hand übertreffen, deren Finger wie Geierkrallen zuckten, bereit, das Opfer zu packen, das ihm ungewarnt verfiel. Denn seine Heuchelei vermied jedes Pathos, jede stark aufgetragene Farbe:

„O Himmel, schütz all meiner Freunde Herz
Vor Eifersucht!"

war in seinem Munde ein frommer Wunsch, schlicht und bieder vorgetragen, während die Worte: „Mohnsaft nicht, noch Mandragora" einen feierlichen, volltönenden Klang annahmen wie die düstere Unabwendbarkeit des Geschickes. Jagos Benehmen gegen Emilia entbehrte jeder leisesten Spur von Zärtlichkeit oder Liebenswürdigkeit. Lewinsky tat nichts, die vorgeschützte Eifersucht irgendwie glaubhaft zu machen. Sein Jago war keiner Herzensregung fähig, denn er war die verkörperte Herzlosigkeit.

Dieser völlige Mangel an Empfindung schloß auch eine äußere Peripetie des Charakters aus. Für Jago gab es nicht Reue noch Angst. Wut war die einzige Empfindung, die das Mißlingen seines Planes in ihm auslösen konnte. In schnaubendem Ingrimm erstach er Emilia; dann schnellte er in einem Satze hinaus. Den Anblick der toten Desdemona aber ertrug selbst er nicht. Er wandte sich ab; in die Verbissenheit, die sein finsteres Antlitz ausdrückte, mengte sich ein Zug scheuen Entsetzens. Seine letzten Worte: „Ich blute, doch ich lebe!" stieß er rasch und zähneknirschend hervor. Es war der letzte Pfeil aus dem Köcher seiner Bosheit. Er

lebte mörderischen Absichten seiner Feinde zum Trotze. Dann stand er starr und reglos da, die Hände unter dem Mantel auf dem Rücken gebunden, das racheglühende Auge auf den Mohren geheftet, das Urbild des verstockten Bösewichts. Wie er als Raubtier gelebt hatte, der ungehemmten Kraft des Naturtriebes folgend, so starb er, ohne die Seelenangst oder Erhebung des Todes zu fühlen.

Helene Richter.

324. Richard Kahle Berlin, 7. Februar 1882

Herr Kahle . . . spielt jetzt alles auf Vereinfachung, ja manches sogar auf künstlerisch gewollte Trivialität hin. Dann und wann gefällt er sich nebenher noch in Verbrechergemütlichkeit und hat sich einen ganz eigentümlichen Zimper- und Weimerton dafür zurechtgemacht. All das trat mir auch wieder in seinem Jago-Spiel entgegen. Herr Kahle sagt sich dabei: Gott, wie sind denn eigentlich Verbrecher? Verbrecher sind auch Menschen. Ein Verbrecher mit einem ewig vorn eingeknöpften Verbrechen ist gerade so unwahrscheinlich wie ein Bademantel mit einem Luisenorden. Auch das Verbrechen will mal ruhn und in den Kasten gelegt werden. Und aus dieser an und für sich ganz richtigen Anschauung heraus macht er sich nunmehr an die Verbesserung seines Jago. Leider nicht zum Vorteil der Rolle. Wenn man ihn hört, wie er dem Cassio, „der seine Ehre verloren hat", biedermännisch zuspricht, so möchte man Shakespeare gram werden, daß er einen so gut angelegten Menschen später so tief sinken läßt, und wenn man dann wieder den übertriebenen, von einer allerschmerzlichsten Grimasse begleiteten Klageton vernimmt, womit er dem Mohren das Gift der Eifersucht eintröpfelt, so begreift man noch viel weniger, daß Othello nicht auf der Stelle mit ihm abfährt. Denn um diesen Ton als echt und zuverlässig hinzunehmen,

ist selbst der Mohr nicht dumm genug. Und solche Finessen überall, Finessen, die versagen, weil sie noch feiner als fein sind. Herr Kahle müßte Jäger oder Schachspieler oder Mitglied des Seglerklubs werden, alle Donnerstag ein Erbsendiner haben und am Sonnabend flott drauflos spielen. Dann hätt ers leichter und wir auch.

Theodor Fontane.

# Macbeth

## a) Macbeth

325. Johann Friedrich Reineke Dresden, 14. April 1780

... Die Szene zwischen Macbeth und der Lady wird meisterhaft gespielt. Madame Reineke als Lady ganz das mutige, zu allen Bosheiten geschickte Weib, und Macbeth ganz der furchtsame Bösewicht, endlich aber durch die Reden seines Weibes entschlossen, die Tat zu vollbringen. ... Nun tritt Macbeth auf, zitternd, bei jedem Geräusch zusammenschaudernd, ängstlich umhersehend, furchtsam für seinen eigenen Schatten, nähert er sich langsam dem Zimmer des Königs; plötzlich steht er unbeweglich da, mit starrem Blick auf einen Ort geheftet: „Ist dies ein Dolch, den ich da vor mir seh, den Griff gegen meine Hand gekehrt? Komm, laß mich dich fassen", und in diesem Augenblick bewegt er mit Heftigkeit die rechte Hand vorwärts, bleibt einige Augenblicke ganz betäubt in dieser Stellung stehen, läßt dann die Hand wieder langsam sinken und sagt mit beklemmter Brust: „Ich habe dich nicht und seh dich doch noch immer" usw., bis auf die Stelle: „auf deiner Klinge Blutstropfen", wo sich seine Angst immer mehr und mehr vermehrt. Eine Pause; und nun etwas ruhiger. Bei den Worten: „Es ist eine Sterbeglocke", stürzt er sich mit aller Gewalt ins Zimmer. Die Tat ist geschehen. Er kömmt mit blutigen Händen und eilig, als wenn er verfolgt würde, aus dem Zimmer zurück; während der ganzen Unterredung mit der Lady blickt er oft nach dem

Zimmer hin, und der Ton bei den Worten: „Ich konnte nicht Amen sagen", erschüttert bis ins Innere der Seele. Nun ist er mit der Lady abgegangen, um das häßliche Zeugnis von seiner Hand zu waschen; Macduff tritt auf, und Macbeth kömmt mit gezwungener Ruhe zurück, wischt beständig die Hand und sucht sie zu verbergen. Dies sind Züge, woran man einen großen Schauspieler erkennt. Wenn Macbeth auf die Stelle kömmt: „Hier lag Duncan, sein Silberhaupt" usw. . . . wünscht ich, daß sie Herr Reineke, um den Dichter auch hier zu erreichen, mit mehrerer Gezwungenheit und weniger Teilnehmung sagte. Im dritten Aufzug erscheint Macbeth als König und als selbsthandelnder Bösewicht, der nicht durch die Reden seines Weibes darf ermuntert werden, sondern selbst von einer Bosheit zur andern eilt und aus Furcht, von seiner Höhe herabgestürzt zu werden, für alles gute Gefühl taub ist. Alles dieses bemerkt Reineke richtig. Die Szene, wenn Banquos Geist erscheint, spielt er meisterhaft; er steht zitternd mit ausgebreitetem Arm, hinterwärts gebogenem Körper da, und jede seiner Nerven scheint in Anstrengung zu sein. Macbeth ist nun in seiner Bosheit so versunken, daß er Hilfe bei den Zauberschwestern sucht; doch scheint es mir, als ob Herr Reineke diese Szene ein wenig ruhig spielte, denn wer sich mitten unter Zauberern und Geistern befindet, kann unmöglich gelassen sein. . . . In den letzten Szenen zeigt er sich ganz als großer Schauspieler, da er fast immer wütend ist und doch nie die Grenzen der Natur überschreiten wird.

Literatur- und Theater-Zeitung 1780.

326. Joh. Friedr. Fleck Berlin, um 1784

Macbeth stark, fertig, glücklich. Der König sendet ihn, die Rebellen zu züchtigen; hier ist er an seiner Stelle, und die Sache ist getan. Er ist menschlich, aber roh, abergläubig; ein

Wachs in eines schönen Weibes Hand. Mitten im Taumel wachsender Höhe bis zum Throne schlägt ihn die Erinnerung der prophetischen Schwestern nieder, solche Höhe nicht eignen Kindern hinterlassen zu müssen. Nun ist Madame schon Königin; sie regiert, und er ist wieder das Werkzeug fremden Willens, der Dolch kommt ihm entgegen, er darf nur zugreifen, und er greift zu. . . .

Das alles sahn wir zu unserer Zeit in Fleck . . . und ich darf mich freuen, es behalten zu haben, um das Andenken . . . an dein [Goethes] Herz zu legen, denn es ist über vierzig Jahre her, und der Ruhm eines Schauspielers nach seinem Tode eine Seltenheit. Karl Friedrich Zelter.

327. Ferdinand Eßlair vor 1822

. . . Um nun ein paar Beispiele solcher überraschender Wirkungen anzuführen, so rechne ich hierher die Stelle in dem Monologe Macbeths vor der Tat:

„Die Zauberei beginnt
Den furchtbarn Dienst der bleichen Hekate,
Und aufgeschreckt . . . gleich einem Nachtgespenste, geht
Mit groß – weit ausgeholten Räuberschritten
Der Mord an sein entsetzliches Geschäft." . . .

Den Anfang dieser Rede begleitet der Künstler ganz durch ein analoges Spiel, und man sieht gleichsam in ihm den personifizierten Mord mit jenen großen, weit ausgeholten Schritten über die Breite der Bühne schleichen; dabei aber rasselt sein kettenartig gearbeitetes Wehrgehänge, und er entgürtet es, um jedes Geräusch zu vermeiden, von den Hüften; immer leiser und heimlicher wird die Rede; da aber fällt plötzlich bei den Worten:

„Damit nicht deine stummen Steine selbst
Mein Werk ausschreien, und zusammenklingend" –

das Wehrgehänge rasselnd auf den Boden, und der Mörder,

sich von hinten ergriffen wähnend, fährt grauend, wie von einer eisigen Hand berührt, zusammen.

August Klingemann.

328. Bogumil Dawison Dresden, 1. Oktober 1855

Dawison spielte die Rolle zum ersten Mal noch unfertig. Die erste Stufe des Heldenhaften, nicht einig, geschlossen, mit Meisterschaft dagegen die des offenen Zerfalls ... Sehr schön machte es Dawison, daß Macbeth, als er dem König erklärt, vorauszueilen, dies stotternd und bewegt vorbringt, er kann das Sein um den König nicht vertragen mit seinem innern Denken, und so machte Dawison die Umarmung zu einer ihm höchst peinlichen, auch sah er den König nur einmal scheu an. ...

Schön wars, wie Dawison beim Tode der Lady mit dem Becher das Licht löschte und den Tag begrüßte. Der Seufzer aber bei der Todeskunde, und wie er sich getroffen niedersetzt, das war von ihm hinzugedichtet. Shakespeare fordert Farbe, und die fortgehende Handlung bekennt Farbe, darum muß einfach dumpf gesagt werden:

„Sie hätte später sterben sollen."

Hätte Shakespeare einen Seufzer gewollt, so hätte er ihn artikuliert in Aussprüchen. ...

Im fünften Akt letztes Zusammenraffen. Wunderbar schön machte es Dawison, wie er, die Füße auf den Schemel gestellt, sich die Schienen anschnallen läßt und dabei königlich vornehm mit dem Arzte spricht. Und nach dem Sturze durch Macduff sprang er nochmals ganz auf und fiel dann erst tot nieder.

Berthold Auerbach.

329. Friedrich Mitterwurzer Wien 1877

Soviel ... weiß ich, daß seine Auffassung mit jenen Kommentatoren übereinstimmte, die meinen ... Macbeth sei

nicht erst durch die Hexen zum Mord verlockt worden, sondern er habe schon daran gedacht, bevor die Hexen vor ihm erschienen. Er erschrickt bei ihrem prophetischen Wort nicht über die Perspektive, die sich eröffnet, sondern weil er gleichsam in seinen geheimsten Gedanken ertappt ist. Dieser Macbeth braucht auch nicht erst von der Lady angetrieben werden. Er täte die Tat auch allein, seine Frau kennt ihn nicht, sie hält ihn für besser, als er ist. Und er hat auch keine Gewissensbisse, er wird nur von den Schreckbildern einer hochpoetischen Phantasie verfolgt, und dann – er fürchtet, daß seine Tat gerächt wird, fürchtet Strafe, Vergeltung, Sturz. Darum mordet er immer weiter, und während sein Weib, die nur einen Mord auf dem Gewissen hat, zusammenbricht, findet er – von so vielfacher Blutschuld belastet – alle innere Kraft und Sicherheit wieder, da er erfährt, es könne ihm nichts geschehen. Und dann, als das Verderben doch über ihn hereinbricht, sein Verderben gewiß ist, die Phantasie ihm nichts mehr vorzuspiegeln hat, da rafft er sich doch wieder zusammen und stirbt als ein furchtloser, grimmiger Krieger.

Einzelne Szenen, die sonst immer großen Eindruck machen und von denen man sich viel erwartet hätte, ließ er ganz fallen, so den Monolog vor dem Mord: „Ist das ein Dolch, den ich hier vor mir sehe?" Wirkungsvoller war schon das Geflüster mit der Lady nach der Tat – es war ein wirkliches Geflüster – die Gebärde, mit der er das Blut von den Händen zu tilgen sucht. Der Höhepunkt der Darstellung war aber die Bankettszene, wo der Geist Banquos erscheint. Mit fassungslosem Lallen hebt er an: „Wer von euch hat mir das getan?" – heftig hebt und senkt sich seine breite Brust, er stiert wie von einem Zauber gebannt den blutigen Schatten an, wie eine Erstarrung umfängt es seinen gewaltigen Körper – kaum bewegen sich seine Lippen, kaum hörbar

und langsam lösen sich die Worte von ihnen: „Du kannst nicht sagen, ich habs getan" ... Endlich aber ringt er sich mit einem fieberhaften Schütteln los, er erhebt abwehrend die zitternden Hände: „Ha, schüttle nicht deine blutgen Locken wider mich!" Und wie ein wildes Tier über vorgehaltene Speere, durch dichte Reihen von Verfolgern stürzt er dem Tische zu, ergreift das Nächste – Teller, Schüsseln, Pokale – und schleudert sie dem Phantome entgegen. Und da dieses verschwindet, welch ein Seufzer der Erleichterung bricht nun aus seiner Brust! Tief aufatmend hält er sich an dem Rand des Tisches, er lächelt – nicht gezwungen – er fühlt sich von einer schrecklichen Gefahr befreit, gerettet. Auch das kurze Zwiegespräch mit der Lady nach dem Aufbruch der Gäste war von der stärksten Wirkung, jedes Wort stieg da aus einem abgrundtiefen Sinnen empor – man belauschte das Weben seiner Mordgedanken.

Eugen Guglia.

330. Adolph Sonnenthal Wien 1891

... Was Rossi im Othello und Salvini gerade im Macbeth so vorzüglich verstanden, nämlich zu zeigen, wie der Held durch das Verbrechen ganz aus der Art schlägt und innerlich immer tiefer herunterkommt, das kam bei Sonnenthal gar nicht zum Ausdruck. Der zynische Fußtritt, den der herabgesunkene Macbeth dem Arzt versetzt: „Wirf deine Medizin den Hunden vor!" verwandelte sich in eine elegante Handbewegung ... Ein arger ... Schnitzer war es, wenn er auf die Worte der Lady: „Dir fehlt der Balsam der Natur, der Schlaf", mit verneinendem Kopfschütteln antwortete: (das ist es nicht) — „mir fehlt die Übung noch in solchen Dingen". Während die schmerzlichste Bejahung erfordert wird („wenn ich in solchen Dingen einmal Übung habe, werde ich auch wieder schlafen!") ...

Jakob Minor.

331. Adalbert Matkowsky Berlin

Wie ein bedeutendes Erlebnis hat sich mir sein Macbeth eingeprägt: eine vom Helldunkel des Märchens umflossene Heldengestalt, die ganz auf Naivität gestellt war und deren Aufstieg und Untergang, unberührt von irgendeinem Hauche der Berechnung, ausschließlich durch die Macht der Empfindung bedingt schien. Man sah vom Anfang bis zum Ende, bis zur Entartung des Wüterichs, einen aus dem Gleichgewicht geratenen Adelsmenschen, der, vom Impuls des Ehrgeizes irregeleitet, in der verhängnisvollen Richtung vorwärts stürmte und, gegen andere wütend, sich selbst die größte Qual bereitete, sich an Bluttaten verblutete und in der Bestialität noch einen Zug der Löwennatur bewahrte. Die wortlose Qual des Naturells, das keinen Schritt zurück macht, das in die Lüge verstrickt, sich selbst doch nicht verleugnen möchte, das naiv-düstere Staunen und Starren unter dem schmerzhaften Drucke dämonischer Mächte, denen die zur aufrechten Haltung strebende Natur nicht mehr entrinnen kann, war von unvergleichlicher Großartigkeit.

Alfred Klaar.

## b) Lady Macbeth

332. Rosalie Nouseul Wien, nach 1779

Wenn sie als Lady Macbeth, indem sie ihres Gemahls Brief liest, bei der Prophezeiung der Zauberinnen: „Der einst König sein wird!" plötzlich innehält und mit dem ganzen Ausdruck des aufschwellenden Ehrgeizes, dem ganzen Gefühl, was eine Königin ist, die Worte: „Der einst König sein wird!" sich wiederholt, so ist ihr Ton so voll tiefes, wahres Ausdrucks, so ist ihre Gebärde so voll tiefer, psychologischer Bedeutung, daß man ihren ganzen entsetzlichen Entschluß . . . zum voraus ahndet.

Johann Friedrich Schink.

333. Rosalie Rouseul Berlin, um 1784

In Madame Rouseul fand ich meine Lady Macbeth: eine schönste, nicht ganz junge Frau, die einen tapfern, gefeierten Mann beherrscht, von dem sie keine Kinder hat. Das liegt tief in ihrer Seele, und der Brief holt es herauf.

Karl Friedrich Zelter.

334. Friederike Bethmann Gastspiel in Leipzig 1812

... Nach vollbrachter Tat erscheint Macbeth mit den blutigen Dolchen, tadelnd heißt ihm Lady Macbeth sie zurücktragen, er weigert sich; da ergreift sie selbst die Dolche und schreitet ins Schlafgemach. Als Friederike Bethmann wieder heraustrat, vermochte sie nicht zu sprechen; atemlos, im Innersten erschüttert, stürzte sie in einen Sessel, Kopf und Brust auf den davor stehenden Tisch geworfen, den Arm weit darüber ausgestreckt; die krampfhaft zusammengezogene Hand klopfte mechanisch einigemal auf den Tisch. Nach einer Pause erst fand sie die Sprache wieder.

Dieser Zug brachte die tiefste Wirkung auf uns hervor. Es war nicht eine Regung der Menschlichkeit, aber der Menschheit.

Zeitung für die elegante Welt 1819.

335. Friederike Bethmann und Sophie Schröder Leipzig, Juli 1819

... Auch hier kann meine Kritik nicht füglich anders als vergleichend sein; denn ich habe in dieser Rolle Friederiken Bethmann gesehen. Es mag leicht zehn Jahre her sein; aber das Bild jener Erscheinung lebt noch in meinem Gedächtnis unverwischt und unvermischt, denn ich sah in diesem ganzen Zeitraume keine andere Lady Macbeth. Hier eine Skizze dieses Bildes.

Gleich bei Lesung des Briefes, wo von dem dritten Gruße der Hexen, von dem „Heil dir, König dereinst!" die Red ist, stand in Friederiken Bethmann ein Weib vor meinen

*Rosalie Nouseul*
*als Lady Macbeth.*

Augen, das von dem Gedanken an die künftige Krone trunken war; und wie sie den Brief beiseite legte, schien sie aus einem wollüstigen Traume zur unbezwinglichen Begierde nach seiner Verwirklichung zu erwachen. „Nur bald, bald!" sagten ihre Augen, ihre ungeduldigen Schritte durch das Zimmer. Die Botschaft von der Ankunft des Königs erschütterte sie heftig. Das war ihr zu bald, die Gelegenheit zur Tat überraschte sie unvorbereitet, schien sie selbst zur Vollbringung des Mordes zu rufen, und im Gefühl der Schwäche (ich möchte sagen: der Nervenschwäche) ihres Geschlechts beschwor sie die Geister der Nacht, sie zu entweiben. Diese beiden Elemente, Begierde nach dem höchsten irdischen Rang und Gefühl der dem blutigen Mittel nicht gewachsenen Weiblichkeit, gaben der Rolle eine Wahrheit, eine Natur, ein Leben, eine Wärme, die selbst dieser teuflischen Gemütsart Anteil verschaffte, weil man sie in einem Kampfe menschlicher Beschränkung erblickte. So wälzte sie nun, mehr instinktmäßig als listig, die Last der gräßlichen Vollziehung auf den stärkeren Mann und fachte in ihm einen Mut an, der ihr fehlte.

Die Tat war getan. Macbeth hatte durch das blutige Werk alle Fassung verloren. Sie hatte sich ferngehalten, um sie zu bewahren. Aber jener hatte das verabredete Verfahren mit den Dolchen und den Kämmerern vergessen. Aufgebracht darüber entriß sie ihm jene und eilte hinein, die Schlafenden mit dem Blute des Leichnams zu färben. Die Vorstellung dieses entsetzlichen Geschäfts empörte mein Innerstes gegen sie. Aber wie kam sie zurück? Im Fieber. Die Knie trugen sie kaum, der Busen atmete kurz und heftig, sie fiel in den Sessel, und der über den Tisch hinausgestreckte Arm zitterte und zuckte noch konvulsivisch. Der Kampf, welchen um das für notwendig Erkannte der starke Wille mit der natürlichen menschlichen Blut- und Leichenscheu gekämpft hatte, wogte

noch in ihren Adern. Aber der Geist, welcher die widerstrebenden Nerven bezwungen hatte, blitzte aus den Augen; froh, daß der vernichtet dastehende Macbeth ihren Fieberanfall nicht bemerkt hatte, raffte sie sich auf, zwang ihre Stimme zum Ausdruck der Ruhe und schien besonnen zu werden durch die gewaltsame Anstrengung, es zu scheinen. Die Überlegenheit, welche sie hier über Macbeth fühlte, waltete fort in der Tafelszene und bis zum Schlusse des dritten Aktes. Im letzten sehen wir sie wieder, ein Bild der Nichtigkeit menschlicher Geistes- und Willensstärke im Bösen. . . . Sie ist wahnsinnig; die Zurechnung schweigt vor der Stimme des Mitleids, und das Oh! ihres Schmerzes schneidet uns in die tiefste Seele. „Was für ein Seufzer war das!" sagt der Arzt. Bei Friederike Bethmann war es ein Gestöhn der in Selbstqual zergehenden Seele, die bald darauf der wiederkehrende Wahn noch einmal wohltätig (auch für den Zuschauer wohltätig) mit der Verwechslung von Gegenwart und Vergangenheit täuschte. So ging sie mit dem erträumten Mordgenossen ab, um außerhalb unserer Blicke der verratnen sittlichen Natur durch einen gräßlichen leiblichen Tod die letzte irdische Genugtuung zu geben.

* * *

Wenn Madame Schröder diese matte Beschreibung der Leistung ihrer verewigten Vorgängerin liest, so wird sie fühlen, daß die ihrige nicht imstand ist, die volle Wagschale auch nur merklich emporzuziehen, geschweige denn in die Horizontallinie des Gleichgewichts zu setzen. Statt Leidenschaft und Willensstärke, die mit widerstrebender Menschlichkeit siegreich ringt, gab sie eingefleischte weibliche Bosheit, von hämisch kalter, teuflischer Arglist bedient. Die berühmte Stelle: „Hätt er, wie er so dalag, meinem Vater nicht geähnelt", trug sie vor, daß ich nicht recht wußte, was ich daraus

*Komt. komt. komt, gebt mir eure Hand. was geschehen ist, kann nicht geändert werden Zu Bette. zu Bette zu Bette*

*Friederike Bethmann*
*als Lady Macbeth.*

machen sollte. Es war, als schauderte ihr vor dem Bild ihres Vaters, und zugleich war eine gedehnte Weinerlichkeit in der Stimme, für die ich keine Bedeutung finde. Vom Blutgeschäft kam sie keck zurück, wie sie gegangen war. Ihr Wahnsinn hatte im Plastischen große, künstlerische Vollendung. In Hinsicht der rednerischen Aufgabe gelang der Wahn; aber der Schmerz erreichte mein Mitgefühl nicht. Die Stelle: „Wer dacht es aber, daß der alte Mann noch so viel Blut in Adern hätte!" wurde nicht mit Ängstlichkeit, sondern weinerlich, fast wie die eben angeführte von Duncans Ähnlichkeit mit dem Vater gesprochen. In der frühern Tafelszene war sie untadelhaft; doch störte mich, und wahrscheinlich auch sie und ihr Spiel, ein unglücklicher Theatercoup des sonst sehr verdienstlichen Macbeth. Als er, den Becher in der Hand, zum zweiten Male Banquos Geist erblickte, warf er nicht nur den Becher, sondern auch sich selbst zu Boden. Darauf hat weder Shakespeare noch Schiller (nach dessen Bearbeitung man das Stück spielte) den Dialog berechnet. Was soll die Lady, was die Gäste tun, wenn der König an die Erde stürzt? Die Gäste blieben sitzen, und die Lady ließ ihn liegen und wieder aufstehen. Ich hätte gewünscht, jene wären aufgefahren von den Sitzen, diese hätte durch Gebärde sie gefesselt, dem Gemahl auf die Beine geholfen und dann die erschrockenen Thans mit Worten beruhiget. Adolph Müllner.

336. Friederike Bethmann und Sophie Schröder

Madame Schröder war Lady Macbeth und glänzte wieder wie ein Stern in dieser Rolle, für die ihr männliches Gemüt recht geschaffen zu sein scheint. Daß die verstorbene Bethmann einzelne Momente in derselben viel weiblicher hielt und z. B. nach dem Zurückkehren aus der Mordkammer bis zur Ohnmacht erschöpft war, ist auch mir bekannt;

indes ich das gradezu für ein Fallen aus dem Charakter halte, da diese Lady, welche ganz der ihrem Gatten mangelnde männliche Wille ist, außer den Andeutungen innerer Erschütterung dem nach der Tat ganz entmannten Macbeth keine andere sichtbare Schwäche erblicken lassen darf.

August Klingemann.

337. Sophie Schröder Hamburg 1817

Sehr wehe tat es mir nur gleich zu Anfang, daß das schottische Mannweib so gar modern kostümiert auftrat. . . . Verlangst du übrigens, daß ich auf einige starke Lichter hindeuten soll, so erwähne ich jener mehr als männlichen Kraft . . . womit sie die Furien des Verderbens an ihre Brüste heranruft:

„Kommt jetzt, ihr Geister alle,
Die in die Seele Mordgedanken sä'n!
Kommt und entweibt mich hier!" –

Ferner gedenke ich, nach dem meisterlichen Doppelspiele zum Könige, des Auftritts, wo sie ihren Gemahl zum Morde anreizt und das Zugpflaster, bei den schon früher bemerkten höhnenden Worten, immer fester auf die entzündete Stelle eindrückt, bis jener ausruft:

„Weib, ich bin entschlossen! . . ."

Andeutende und von der Künstlerin in Beziehung auf jene unnatürliche Geschlechtsverleugnung und die Katastrophe des Charakters selbst hervorgehobene Stellen kommen im vierten Auftritte des zweiten Aktes vor und nach der Ermordung Duncans besonders zur Sprache, und ich rechne dahin das heimlich grauende:

„Hätt es mich nicht,
Wie er so schlafend lag, an meinen Vater
Gemahnt, ich hätt es selbst getan!"

ferner das: „Sagteſt du nicht was?“ – „Denkt ihm ſo tief nicht nach!“ und: „Man muß dergleichen Dinge hinterher nicht ſo beſchaun. Das könnt uns raſend machen!“ – Es waren dieſes gleichſam vorauswandelnde Irrlichter vor jener allgemeinen Zerrüttung, welche am Schluſſe die Lady, als Folge ihres unnatürlichen Beginnens, ereilt und ſie in ihrer Verwirrung bis zum Selbſtmorde ... hinauftreibt.

Was jene Zerrüttung ſelbſt betrifft, ſo äußert ſie ſich wie ein magnetiſches Schlafwachen oder Nachtwandeln, bei welchem der ſcharf aufgeregte Geiſt den ſchlummernden Körper gleichſam als toten Sklaven umhertreibt und ihn in bloß mechaniſche Tätigkeit ſetzt. So behandelte auch die Künſtlerin dieſen Zuſtand. ... Ihr Auge war offen, aber es ſah nicht; der Gegenſtand war außer ihr, aber die erweiterte Pupille fixierte ihn nicht. Sie redete wie im Zuſtande der magnetiſchen Desorganiſation, mit Abweſenden, als wären ſie gegenwärtig, behandelte den vergangenen Frevel, als geſchähe er eben jetzt, und die künftige Hölle, als habe ihr Dunkel ſie bereits umfangen. Das Händewaſchen war nicht bloß ein leichtes Andeuten, ſondern ein ſtarkes, mechaniſches, ringendes Reiben, als wollte ſie den blutigen Mord wie eine giftige Schlange von den kleinen Händen herunterſtreifen. Ebenſo hörte ſie das Klopfen an die Pforte deutlich und beſtimmt und gab dem wirklichen Macbeth die Hand und zog ihn bei dem: „Zu Bette! Zu Bette!“ mit Anſtrengung nach ſich zum Zimmer hinaus.

Auguſt Klingemann.

338. Auguſte Crelinger Berlin 1843

Bei aller Härte, aller Schroffheit dieſes Charakters weiß ſie doch auf eine wunderbare Weiſe überall das Weib darin feſtzuhalten. Sie zeigt in ihrem Spiel den kleinen Winkel, den jedes Weib in ihrem Herzen trägt, das verworfenſte

wie das reinste, den kleinen, stillen Winkel, wo die Weiblichkeit ruht und alle Gefühle auf Fußspitzen gehn.... Gerade diesen Moment hat Auguste Crelinger in dem Charakter der Lady Macbeth aufs bestimmteste aufgefaßt.

Fedor Wehl.

339. Charlotte Wolter Wien, seit 1867

Aus innerer Glut heraus spielte sie eine ihrer größten Rollen, die Lady Macbeth. Man sah bei ihr, wie dies Weib, nachdem ihr die Kinder gestorben, eigentlich nur ihrem Schlagetot von Gatten lebt. In diesem einsamen Schloß mit dem gräßlichen Namen – Inverneß klingt an Inferno, an die Hölle, bedeutsam spielend an – sitzt sie einsame Tage, ohne Kinderlachen, mit nichts beschäftigt als mit diesem einen Traum von Größe, durch den sie Macbeth entschädigen möchte für das, was sie ihm nicht bieten konnte. Sie ist entschlossen, längst, selbst vor der Gelegenheit zur Tat; und wie sein lebendig gewordener Wunsch steht sie dann neben dem Zögernden, raunt ihm heiße Worte ins Ohr, spricht Dolche. Dann die Nachtwandelszene – im geisterhaft bleichen Gesicht die starren, offenen Augen; gespenstige, unruhige, müde Bewegungen; endlich ein klagendes Raunen, vernehmlich im ganzen großen Hause, unheimlich, das einem ans Herz griff, als wäre man Mitschuldiger der gräßlichen Tat, unter deren Wucht selbst diese überentschlossene Seele erliegt. Man war in ihrem Banne; man sah immer nach diesen feinen, ruhelosen Händen, die sich vom Blute reinigen wollten, und die Schauer des Tragischen zogen durch jede Brust.

J. J. David.

340. Charlotte Wolter Wien, seit 1867

Die Lady Macbeth ... hat sie schon früh gespielt; sie war eine ihrer größten Leistungen, neben der nach Josef

*Charlotte Wolter*
*als Lady Macbeth.*

Wagner kein männlicher Darsteller sich mehr behaupten konnte. Es war ein hinreißender Zug in der verführerisch schönen, berückend lächelnden, rücksichtslos vorwärtsdrängenden und in der Mordnacht staunenswert kaltblütigen und beherzten Frau, die eine Krone zu tragen nicht vom eigenen Hochmut, sondern von der Natur bestimmt schien. An der Hand des Textes wäre die Rolle gar nicht zu verfolgen, denn ihr stummes Spiel bedeutete hier noch viel mehr als die Worte. Und ebenso großartig wie der energische Aufstieg war das plötzliche Zusammenbrechen am Schlusse. Wenn sie nach der Bankettszene mit heuchlerischem Gruß die Gäste verabschiedet hatte und nun mit schwer gesenkten hohlen Augen und mühsam behaupteter Haltung die Stufen hinunterstieg und zu ihrem Gatten die müden und eintönigen Worte sprach: „Dir fehlt der Balsam der Natur, der Schlaf!" – da wußte man, daß der laute Fluch des Helden nach geschehner Tat sich nicht bloß an ihm, sondern auch an ihr erfüllt hatte, und die folgende grelle Nachtszene kam nicht mehr unerwartet. Was für ein Bild aber, sie nun selber als Nachtwandlerin sich durch die Halle schleppen zu sehen, die tief herabhängende Lampe in der schlaffen Rechten, den Kopf weit zurückgebogen. Langsam und lautlos wankte sie bis in den Vordergrund, wo sie die Lampe auf den Tisch setzte und die langen Finger der linken Hand langsam und unablässig durch die Knöchel der Rechten zog, zusammenhanglose und ausdruckslose Worte im Flüstertone herausstoßend. Dann nahm sie, wie unverrichteter Sache, die Lampe wieder auf, wankte still den Weg zurück, den sie gekommen war, und verschwand mit dem schweren und tiefen Seufzer der Schlaflosen und Schuldbeladenen. Nach dieser Szene hat sich im Burgtheater niemals eine Hand zu rühren gewagt; und bei den Münchener Mustervorstellungen hat man genau dieselbe Wirkung beobachtet. Jakob Minor.

341. Charlotte Wolter München, Gesamt-Gastspiel, Juli 1880

Sie arbeitet ihre Rolle vorzugsweise auf das sinnliche sichtbare Bild hin. In Maske und Gewandung steht ihr Hanns Makart zur Seite, über Gang und Stellung zieht sie Fanny Elßler . . . zu Rate. Frau Wolter bewegt sich hier ganz im Malerischen und streift fast an den Tanz. Das hängt mit ihrer Auffassung der Lady Macbeth zusammen. Sie faßt sie ganz sinnlich auf, als ein verführerisches Weib, das durch seine Hingebung den Mann unendlich beglückt, ihn dämonisch fesselt. Sie hat den Ehrgeiz, die erste zu sein um ihrer selbst willen und um ihres Gatten willen. Kaum hat Macbeth seine ehrgeizige Velleität nach dem Hexenorakel brieflich ausgesprochen, so wächst sie in Lady Macbeth, während sie den Brief liest, zum festen, unerschütterlichen Willen. Macbeth kommt, er berührt sein Weib, und fast ohne daß ein Wort zwischen ihnen fällt, ist die Tat beschlossen und so gut wie getan. Das alles rückt Frau Wolter in eine sinnlich schwüle Atmosphäre. Sie bedient sich durchaus der Vorteile ihres Leibes; man sieht ihr edel geschnittenes Profil nie schöner, ihre mandelartig geschlitzten Augen mit den schweren Lidern, die üppigen Wimpern nie heißer und verheißender, das alles erhöht durch raffiniert anziehenden, einfachen Kopfputz und durch eine Gewandung, welche die wirklichen Reize erhöht, die fehlenden verdeckt. Den jähen Ruck in Lady Macbeths Wesen, die ungeheure, der Tat zueilende Willensstärke, die sie dem alten König gegenüber in katzenartiger Heuchelei und Schmeichelei zu verstecken weiß, versteht Frau Wolter mit bildartiger Anschaulichkeit vor das Auge zu zaubern. Die sich steigernde Energie tut sich kund in den eckigen Bewegungen, die sich von der Grazie lossagen, in dem raschen Gang, der die Gebundenheit des weiblichen Gehens leugnet. In dem entscheidenden Augenblicke der Mordnacht ist sie, bei vollster Klarheit des Wollens,

ein dahinstürmendes, vernichtendes Element. Während in Macbeths Blut schon das Gewissen gärt, bleibt sie ruhig ... Noch einmal bei der Bankettszene, da Banquos Geist erscheint, zeigt Lady Macbeth dem aus Rand und Band geratenen Gatten gegenüber ihre Stärke und Besonnenheit. In den Moment, da die Gäste sich entfernen, fällt ein Höhepunkt von Frau Wolters malerischer Darstellung. Sie schreitet die Staffeln empor, setzt sich an eine Ecke der vereinsamten Tafel, zieht eine Seite des Purpurmantels hinauf bis an das Gesicht, stützt ihr gekröntes Haupt auf eine Hand und sitzt nachdenkend, träumerisch da: ein entzückender Stoff für das Auge ... Ist nicht das Malerische zu überwiegend, das gesprochene Wort und der unter ihm liegende Verstand zu sehr vernachlässigt?

.... Frau Wolters Darstellung der Nachtwandelszene ist nun ein Schmaus für das Auge. Es ist ein Konzert von Bewegungen und Stellungen, von Seufzen und Gestöhn, von Flüstern und wildem Aufschreien. Und doch durchdringt das Malerische wieder ein feinerer Sinn. Es sind Reste von der Energie, von dem Ansichhalten des ungeheuren Weibes vorhanden; sie hütet sich noch im Schlafe, sich zu verraten, sie flüstert und wispert, damit man sie ja nicht deutlich höre. ....

Ludwig Speidel.

342. Marie Seebach Berlin, nach 1887

... Doch gibt es eine Rolle aus diesen letzten Jahren, in welcher das Wesen der Marie Seebach, die Verkörperung der Liebe, noch einmal groß und schön in den Dienst des gewaltigsten Dichters trat. Sie spielte die Lady Macbeth; und wenn der Dämon des Ehrgeizes, wenn die Schauer des Wahnsinns nicht kraftvoll genug dargestellt wurden, so war dafür ein Charakterzug in dieser Lady, den kein gelehrter

Erklärer Shakespeares so glaubhaft machen konnte: die herrliche Liebe des Weibes, das wie besinnungslos, über Leichen hinweg, nach der Krone strebt, nicht für sich, nur für den geliebten Mann.

Fritz Mauthner.

## Inszenierung

343. Weimar, 14. Mai 1800 (Schillers Bearbeitung)

Schiller . . . wollte seine Hexen bis zum Kothurn veredeln, sie sollten würdige Repräsentantinnen des Schicksals nach griechischen Begriffen werden .... Daher erschienen sie auch bei der unter des Verfassers Anleitung zu Weimar veranstalteten Aufführung in griechischer Drapierung, von Männern vorgestellt, standen meist still oder umwandelten das Theater in streng abgemessenem Schritt – ebenso abgemessen war auch ihre Deklamation.

Die Geistererscheinung im vierten Akt wurde . . . sehr glücklich durch Kinder, die sich hinter dem Kessel erhoben, die erscheinende Nachkommenschaft Banquos hingegen durch wirkliche Schauspieler dargestellt – welche bei mäßiger, die Gegenstände deutlich erhellender Beleuchtung hinter einem Flor vorbeiwandelten.

Leo von Seckendorf.

344. Dresden, August 1819

Der dämonische Hexenkreis entbehrte alles Wild-Schauerlichen und zog zum Läppischen herunter, alle Erscheinungen fielen unbedeutend aus, und den elegant mit goldenen Charakteren verzierten Hexenkessel selbst würde Reichardt ohne Zweifel eine feine Arbeit genannt haben. Die schottischen und englischen Namen behandelte man in der Aussprache auf die willkürlichste Weise, und Donalbain wurde durch das Bad (bain) der letzten Silbe sogar zu einem

Franzosen umgetauft. – Ebensowenig hatte das Kostüm die ihm gebührende charakteristische Eigentümlichkeit, und die Schürze über den ledernen Beinkleidern sowie die roten Bänder über den Ritterstiefeln gaben eine recht übel zusammengesuchte altschottische Garderobe ab, der es überhaupt an allem königlichen Glanze gebrach. Auch die Dekorationen griffen nicht auf die gebührende Weise zum Ganzen ein und waren oft so kurz gehängt, daß der Hofstaat mit dem Könige kollidierte und beim Hinausgehen an den Wänden hinrutschen mußte; so wie denn selbst die Zauberhöhle und die Mordhalle aller malerischen Phantasie entbehrten. Die letzte soll einen tiefen, düsteren Säulengang abgeben, in welchem in dem Hintergrunde verschiedene Stufen zu den besonderen Nebenhallen führen. Hier war die Tür zum Könige ganz vorn rechts und das Ganze sehr kurz. August Klingemann.

345. Berlin 1857

Darf ich fragen, was sich die Intendantur oder Regie dabei gedacht hat, als sie für das Zeitalter Macbeths den Tudorstil adoptierte und sämtliche Schlösser, Fassaden und Hallen nach dem berühmten Vorbilde der Kapelle Heinrichs VII. baute? Wenn man sich solche Freiheiten erlauben und in der „Metropole der Intelligenz" aller Bau- und Kulturgeschichte in dieser Weise Hohn sprechen will, warum nicht lieber gleich ein Rokokoschloß? Ja, ich würde einen solchen Monsterbau mit seinen Schnörkeln und Verschlingungen vorziehen. Bei richtiger Beleuchtung hat der Rokokostil etwas Spukhaftes; es glotzt einen aus den Ecken an, wie wenn Zwerge und Kobolde darin säßen und allerhand Teufelszeug trieben. Ich könnte mir eine Lady Macbeth in solcher Umgebung schon denken, wie denn die Rokokoschlösser in der Tat gelegentlich eine Geschichte haben, die

an Intrige und Graus und Mord hinter nichts zurückbleibt, was uns vom Than von Fife berichtet wird. – Die Berliner Regie kann gegen meine Anklage freilich eine doppelte Verteidigung erheben: sie kann entweder sagen, Macbeth lebte in vorhistorischer Zeit, und wir wissen nichts über den schottischen Schloßbau jener Periode; oder sie darf mit den Fingern knipsen und mich bedeuten, daß das alles Nebensache sei, und daß es nicht darauf ankomme, ob König Duncan unter einem Spitzbogen- oder Rundbogenfenster ermordet werde. Ich kann beide Antworten nicht gelten lassen. . . . Der Normannenstil ist ein Zeitgenoß Macbeths, und darin liegt die Berechtigung, ihn für die schottischen Schlösser jener Zeit zu akzeptieren. Will die Berliner Regie das nicht gelten lassen, will sie ihren eigenen Weg gehen, gut, so baue sie dem Macbeth ein altsächsisches oder meinetwegen auch ein byzantinisches Schloß auf die Leinwand . . . Will man das andere Hinterpförtchen benutzen und hervorheben, daß es auf Akkuratesse bei solchen Dingen nicht eben ankomme, so bestreit ich erstlich das und spreche zweitens die Überzeugung aus, daß die Berliner Regie das selbst nicht glaubt. Da, wo die Leute naiv drauf losspielen, bin ich wahrhaftig der letzte, der sich durch einen Dekorationslappen, und wenn er wie die Faust aufs Auge paßte, in seinem Genuß und seiner freudigen Anerkennung stören läßt; wo man aber den Professor zeigen will, da zeige man auch, daß man nicht bloß ein Professor der höheren Magie ist, der den Leuten ein X für ein U zu machen versteht. Wenn einem jemand die Elle, mit der er gemessen sein will, in die Hand zwingt, so ist es seine Schuld, wenn er zu kurz befunden wird *.

* Wie man es drehn und wenden mag, die Benutzung des Tudorstils in Macbeth ist ein Schnitzer und erinnert an jene Landkarte von Amerika,

.... Nun ein paar Worte über die sehr wesentlichen Mängel, die aus einer unkünstlerischen Benutzung des Raums, aus einer schwer zu begreifenden Gleichgültigkeit gegen die Wirkungen von „nah" und „fern" resultieren. Hofbühnen scheint es mit ihrem Raum zu gehen wie Müßiggängern mit ihrer Zeit: sie wissen beide nicht, wie sie ihr Zuviel loswerden sollen. Der zweite und dritte Akt des „Macbeth" laborieren an zu viel Raum. Ich habe bei Besprechung der Aufführung im Sadlers-Wells-Theater mehrfach hervorgehoben, daß es die Nähe, die Unmittelbarkeit, das sich „Mitten-drunter-Wissen" ist, was die Ermordungs- und die Gastmahlsszene so gewaltig, ja, ich muß es sagen, so haarsträubend macht. Von alledem empfand ich im Schauspielhause verhältnismäßig wenig. König Duncan wird nicht nebenan, nicht Wand an Wand mit mir ermordet, sondern weitab. Der ganze Bühnenraum liegt zwischen der Tat und mir; und nicht das allein, es ist ein großes, weitschichtiges Gebäude, in dessen allerletztem Zimmer vielleicht der Mord geschieht. Auch die hohe Treppe, die Macbeth erklimmt, entfernt den Schauplatz der Tat noch mehr von mir. Dadurch geht alle Intensität verloren, jener kleinen, aber bedeutsamen Züge (wie das Hervorschimmern des Lichts und das Lauschen der Lady Macbeth an der verhängnisvollen Tür) zu geschweigen. Wenn sich nachher der ganze Bühnenraum mit entsetzten Schloßbewohnern füllen soll, so tut er das nicht, weil er nicht kann, weil dazu mehr als eine Kompagnie Soldaten gehören würde. So bleibt denn die Bühne verhältnismäßig leer, was wiederum den Eindruck abschwächt.

---

die man bei Aufführung des „Kolumbus" dem auf Entdeckung Ausziehenden bereits vorsorglich in die Kajüte gehängt hatte. Kolumbus war in der Tat dem Festlande von Amerika und sogar einer Karte desselben um mehrere Jahrhunderte näher als Macbeth dem Tudorstil.

[Anmerkung Fontanes.]

Im dritten Akt, bei der Gastmahlsszene, ist dies räumliche Zuviel noch bedenklicher. Das Ganze nimmt sich überhaupt aus, als ob eine kleine Judenfamilie im Hintergrunde Schabbes feierte: weißes Tischtuch, silberne Leuchter, Lady Macbeth in Seide. Ich frage jeden Unbefangenen, ob er sich so ein königliches Festmahl denkt? Ob König Macbeth den Adel seines Landes an solche Familientafel setzen konnte? Für wen hat er denn den Hermelin angezogen und die Krone aufs Haupt gesetzt? Zur Begehung einer Festlichkeit. Von dieser Festlichkeit sehen wir nichts. Macbeth wäre nicht durch höllische Mächte, sondern durch Knickerei gestürzt worden, wenn er so, „im engsten Zirkel", den schottischen Adel bewirtet hätte. Im Sadlers-Wells-Theater steht die ganze Bühne voll gedeckter Tische, und es macht einen wunderbaren Eindruck, wenn die Königin in ihrem goldgestickten Scharlachmantel von Tisch zu Tisch fliegt und die Gäste zu beschwichtigen sucht. Von alledem in Berlin nichts; es sind nur fünf oder sechs Personen geladen. Vollends bedenklich wird die Sache dadurch, daß dieser einsam verlorene Tisch ganz im Hintergrunde steht und dadurch den erscheinenden Banquo so fern von uns hält, wie nur irgend möglich. Auch die Geister müssen uns mehr auf den Leib rücken; wenn eine Bühne das einzurichten versteht, wird sie nicht an der gefürchteten Superklugheit des Publikums scheitern – es ist damit so schlimm nicht. Übrigens ist es nicht mehr als billig, daß ich an dieser Stelle auch einzelne Vorzüge der eben besprochenen Szenen hervorhebe, die zum Teil mit dieser Art des Arrangements zusammenhängen. Das Sich-zurückziehen König Duncans in die große Halle des Macbethschen Schlosses, der kurze Einblick, den wir in das zum abendlichen Festmahl hergerichtete Zimmer gewinnen, und dann das mähliche Schließen der Türen, wodurch das frühere Halbdunkel auf der Bühne wiederhergestellt wird,

alles das ist außerordentlich wirksam und mit feinem Sinn arrangiert. In der Gastmahlsszene scheint mir die Art, wie Banquo auf seinem Platz am Tisch erscheint, vor dem früher üblichen Arrangement den Vorzug zu verdienen. Das Aufsteigen aus der Versenkung hat immer etwas Mißliches, schon weil es Lärm macht, was sehr ungeisterhaft ist. Wenn ich recht gesehen habe, tritt er jetzt aus einer Seitenwand einer Nische in diese Nische selbst (an der sich gerade sein oder Macbeths Platz befindet) hinein und überblickt den Tisch. Das ist gut. Ebenso gibt die große Bühnenausdehnung und das bescheidene Placement des Festtischchens in den Hintergrund eine nicht zu leugnende Gelegenheit, den Rapport über Banquos Ermordung, der ihm von dem auf allen vieren herangekrochenen Mörder in Gegenwart der bereits versammelten Gäste abgestattet wird, so plausibel wie irgend möglich zu machen. All dies erkenne ich bereitwilligst an; aber es reicht nicht aus, um die großen Nachteile aufzuwiegen, die durch die räumliche Auseinandergezerrtheit von Szenen herbeigeführt werden, deren Macht sich mit der Konzentration steigert.

Nun einiges über die Hexenszenen. Sie scheinen mir von Grund aus verfehlt, weil man sich über das „Was" und „Wie" dieser Hexen gar nicht klargemacht, sondern ohne viel Federlesens den ersten besten Hexentypus akzeptiert hat. Diese drei Karikaturen (denn das sind sie) wirken mehr komisch als schauerlich. Sie sehen aus (und gebärden sich), als seien sie durch Kreuzung der roten Teufel im Don Juan mit der alten Hexe im Goetheschen Faust rasch und kunstgerecht erzielt worden. Ich glaube aber nicht, daß Shakespeare solche Bastarde beabsichtigt hat. Die drei Macbeth-Hexen sind Schicksalsschwestern, dämonische Parzen, die den Lebensfaden Macbeths für die Hölle spinnen. Sie müssen sein wie drei Raben auf dem Wetterdach, nicht wie

drei bunte Papageien, deren Renommiergekreisch nur das Ohr ängstigt, aber nicht das Herz ... Wer da glaubt, daß alle Hexen sich ähnlich sehen, hat wenig mit ihnen zu tun gehabt und gleicht jenen Kindern, die darauf schwören, daß alle Mohren ein und dasselbe Gesicht haben.

Theodor Fontane.

346. Berlin, 28. Februar 1857

Die Aushöhlung, Vergleichgültigung und Erkältung der Schauspielkunst hat sich hier vollendet. Aus Eisklötzen baut man hier den Kunsttempel. Das war eine Tragödie der Reflexion, nicht der Leidenschaft ... Als Macbeth vernimmt, daß durch Macduff sein Verhängnis erfüllt ist, ergoß er seine Empörung über die Falschheit der Prophezeiungen in der Abgemessenheit, in welcher herkömmlicher Weise Hamlet den Monolog „Sein oder Nichtsein" zu deklamieren pflegt, und der nach seinem Blut und Fleisch lüsterne Macduff wartete dies geduldig ab, er war auch kaltblütig genug dazu. ... Als Macbeth und seine Frau die erste heimliche Besprechung des Mordvorsatzes halten, gehen drei Trompeter aus der ersten Kulisse an den Flüsternden vorüber und ersteigen die Treppe im Mittelgrunde und stellen sich oben auf, um zur Ankunft des Königs eine Fanfare zu blasen. Um dieses Trompetenstoßes willen die Störung dieser bedeutungsvollen Szene! ..... Banquos Erscheinung, hinter dem Tisch vorübergehend, dann im Vordergrunde frei und offen hervortretend, taugt auch nichts, hat gar nichts Gespenstisches. Die Hexen, von drei Männern gespielt, verlieren alle Eigentümlichkeit, der Hexenreigen war wie der Rüpeltanz im Sommernachtstraum.

Eduard Devrient.

# Falstaff.

347. Friedrich Ludwig Schröder Hamburg, 2. Dezember 1778

Was man an ihm und mit Recht bewunderte, war die künstliche Verdickung des schmalen Körpers zu einer Puddingmasse, die ihm dennoch Spielraum genug zu körperlicher Bewegbarkeit ließ; die theatralische Gesichtsmalerei, worin er so sehr Meister ist, und wodurch er sich in dieser Rolle so ganz und gar falstaffisiert hatte. Seiner Stimme wußte er ... Bierheiserigkeit, ... eine lallende, den Sekttrinker verratende Feinstimmigkeit anzuzwingen.

Johann Friedrich Schütze.

348. Friedrich Ludwig Schröder Hamburg, seit 1778

Glänzte dies Gesicht nicht vom Geiste seines Lieblingsgetränkes, des Kanariensektes? Blickte nicht aus allen seinen Mienen der Mittagsschläfer mit aufgeknöpfter Weste hervor? Diese vollen, speckglatten Wangen, diese zwischen ihnen hervorquellenden kleinen Augen voll Lebensbegehrlichkeit, Genußgier, derber Sinnlichkeit und sprühender Witzfunken, wem konnten sie gehören als dem dicken Hans? Diese Anstrengung, mit welcher er den gewaltigen Schmerbauch vor sich herträgt, dieses langsame Daherwatscheln, und doch, bei aller Schwerfälligkeit seiner Fettmasse, diese leichte Beweglichkeit seines Hauptes, seines Mienenspiels; seine Diskantstimme, die Schnelligkeit seiner Zunge, das selbstgefällige Zuspitzen seines Mundes, wenn er seinen Witz florieren ließ: wahrer, lebendiger, veranschaulichender

kann sich keine Natur aussprechen, als hier die Falstaffische sich unsern Augen, unsern Ohren, unserer Phantasie kundgab. Nur einige Szenen als Erweis.

Zuerst der herrliche Auftritt zu Eastcheap, in der Schenke „Zum wilden Schweinskopf", nach dem Raub- und Plünderungsabenteuer auf der Landstraße. . . Welch ein ergetzlicher Anblick! Ein wahrer Talgklumpen, tritt er auf, die Augen, das ganze Gesicht – jedoch ohne Rausch – so weinselig: man glaubt noch die letzten Tropfen des eben genossenen Sektes an seinen Lippen hängen zu sehen; und doch sein erstes Wort der Name seines Leib- und Magentrunks! Und wie sprach er ihn aus? mit fast lallender Zunge, und Blick und Mund so lüstern, daß selbst den Zuschauer ein Trinkappetit anwandelte. Denn als er das volle Glas an die lechzenden Lippen setzte, wie knipp er die kleinen, trinklustigen Augen zusammen, wie sichtbar illuminierte der flüssige Geist sein Oberstübchen! Jetzt brach er los. Durch des Sektes Genuß begeistert, seine Phantasie in voller Arbeit, wie beredt jede Gesichtsmuskel, wie keck und zuvorsichtlich seine Invektiven gegen die Feigheit, das Ausposaunen seiner erlogenen Heldentaten! Welche Behendigkeit seiner Zunge, welche Beweglichkeit seiner Gebärden in der Darstellung seiner Bramarbassiade! . . . Selbst ausgelacht, selbst mit einem ganzen Pfeilregen von Spott überströmt, dieselbe unveränderliche Keckheit, derselbe freche, unverschämte Windbeutel, derselbe lächerliche Prahler, Aufschneider und Poltron, aber so ergetzlich, daß man nur über ihn zu lachen vermochte, mit einer Drolligkeit, die uns nicht dazu kommen ließ, ihn verächtlich zu finden.

Noch höher ergetzlich . . . erschien er in dem Witzspiele, wo er wechselweis den König und den Thronerben repräsentiert . . . Meister Wollsack, wahrhaft in seinen Sessel hineingesackt, saß da, ein wahrer Staatsaktionskönig, den Dolch,

Tracht

worinn Hr. Schröder den Fallstaff spielt

als Zepter, in der Rechten steif emporgehalten, die Linke in die Seite gestemmt, und mit dem ganzen Afterpathos der Staatsaktionsdeklamation unseres Theaters in seiner Kindheit. Dumpf, hohl, die Worte langsam heraushaspelnd und vor lauter Betonung ohne allen Akzent, sprach er den tragischen Eingang seiner Rede; die kleinen Augen so kläglich zusammengeknippen und mit so erztollen Grimassen, daß das ganze Königsspiel zur lustigsten Karikatur wurde; vollendet durch den plötzlichen Übergang in das Lamentabile . . . larmoyant im Laut und Tone der winselnden und pinselnden Prinzessinnen der allerneusten . . . Schule; bis er endlich, seine Rolle vergessend, in den gemeinsten Ton des alltäglichen Konversationslebens fiel.

In der Prinzenrolle wieder, welch ein ganz entgegengesetztes, völlig umgekehrtes, durchaus neues Charaktergemälde! Der ungeheure, unbehülfliche Fleischberg, wie ihn Prinz Heinrich nennt, strengte sich an, den leichtgegliederten, leichtfüßigen jungen Springinsfeld zu spielen; trippelte, bewegte den Kopf hin und her, zog den Mund zierlich zusammen, stieß geflügelte Worte aus, Laut und Stimme seines Urbildes täuschend nachahmend; dabei zum Sterben in sich selbst und seine Persönlichkeit verliebt, mit ihr liebäugelnd, sich selbst anlächelnd. Es war ein herrliches Schauspiel.

Auf dem Schlachtfelde vollends, als Hauptmann zu Fuße, zum Kampfe gerüstet, wie ganz und gar, wie mit Leib und Seele Falstaff, erschien er auch hier . . . . . .

Denn eh man eine Hand umkehrt, stürzte er schon, wie von Douglas' Schwertstreiche getroffen, zu Boden. Welch ein Fall! welches Hinplumpen eines Mehlsacks! Da lag er, man kann wohl sagen, alle viere von sich streckend, starr und steif, tot, rein tot . . . . . Tot, wie mans nur sein kann . . . starr, kein Odemzug, keine Bewegung, eine Leiche, wie dem Tod aus den Armen genommen. Das Schlacht-

feld ward eine Weile lang leer, das Kampfgetümmel schwieg; jetzt hob er leise die Augendecken, einen blinzelnden Späherblick wagend, öffnete mählich und mählich die Augen ganz, sah sich allein, ohne Zeugen, richtete sich auf. Aber welche Arbeit, seinen Koloß von Körper aus eigener Kraft, ohne Hülfe, ohne Hebel, auf die Beine zu bringen! Ein versunkenes Riesengrabmal schien sich emporzuwinden . . . Endlich stand er, sich verschnaufend, den lange in sich gepreßten Odem ausstoßend und die neue frische Lebensluft um sich nicht einschlürfend, im vollsten Sinne des Wortes einschluckend. Welch ein Bild der Lebensseligkeit! Wie ein Triumphsbogen stand es auf allen Zügen seines Gesichtes. Seine große Helden- und Lebensmaxime: der bessere Teil der Tapferkeit ist die Sicherheit . . . umgab ihn wie eine leuchtende Glorie. Aber plötzlich verdüsterte sie sich. Die Augen starrten, alle Züge des Triumphes erschlafften, wie von der Mundssperre befallen standen Ober- und Unterkiefer offen, die ganze Fleischmasse schien zu erlahmen: Percys vom Prinzen Heinrich erschlagener Leichnam lag vor ihm. Ob wirklich, ob nur zum Schein tot? das war die Frage. Bald vor-, bald rückwärts schreitend, stand er, den Kopf nach ihm hingebeugt, mit verhaltenem Odem lauschend. Tot endlich die Antwort, ganz gewiß tot! Und auf einmal wieder der volle Lichtglanz der Lebenssicherheit auf seinem Gesichte, und mit ihm der Keck- und Frechheit Rückkehr, sich Heldentaten anzulügen. Den Erschlagenen, wiewohl mit den possierlichsten Anstrengungen, auf seine Schulter ladend, keuchte er mit ihm fort, dem ihm begegnenden Prinzen sich als Percys Überwinder präsentierend, dreist und verwegen, unverrückt Lüge mit Lüge wechselnd; nie in diesem seinem Lebenselemente aus der Fassung kommend; kurz, in jedem Momente seiner Erscheinung Falstaff.

Johann Friedrich Schink.

349. Ludwig Devrient Berlin 1817

Die Darstellung dieses Charakters aller Charaktere war die behaglichste, die man sich denken kann, und der Künstler schwelgte dabei gleichsam in sich selbst und spielte sich den Falstaff, wie zu eigenem Ergötzen, vor. – Zu den köstlichsten Momenten gehörte der, wo ihm sein eigener Raub wieder abgeplündert worden ist und er mit der ganzen Welt, vor allem aber mit Heinz und Poins, grollt, welche ihn, nach seiner Meinung, im Stiche gelassen haben. . . . Dieser murrende und in sich grollende Unmut, wie ihn der Künstler darstellte, war einzig, und sein moralisches Zürnen über die untergehende Tugend der Spitzbuben nebst dem dazwischen geworfenen Schimpfen auf alle feigen Memmen und dem wiederholten Verlangen nach einem Glase Sekt erreichte eine hohe Stufe von Originalität, welche sofort aber wieder durch sein gemütliches Lügen überboten wurde. Unser dicker Hans erschien nämlich, gleichsam wie eingespielt dabei, und hatte sich so eingelogen, daß es ihn auch gar nicht irremachen konnte, wenn er sich einmal über das andere verlog und die steifleinenen Kerle bis zu einem Heere anwachsen ließ; wobei er sich eben über das Steifleinen, welches ihm stets vor dem Gedächtnisse schwebte, vergaß und immer weiter überlog. – Nicht minder herrlich war die Szene, wo er dem leichtsinnigen Prinzen im Charakter seines Vaters eine ernste gravitätische Strafrede hielt und dabei die seltsame Wichtigkeit des Künstlers (Herrn Mattausch), welcher den König darstellte, auf die glücklichste Weise und mit dem behaglichsten Humor kopierte. – An diese schloß sich weiterhin der ergötzliche Moment, wo er das Lumpengesindel zusammengeworben hat und die Tauglichkeit der 150 Galgenschwengel auf die treuherzigste und gutmütigste Weise vertritt: „Futter für Pulver; sie füllen eine Grube so gut wie bessere, Freund! Sterbliche Menschen!

sterbliche Menschen!" – Ich möchte überhaupt die ganze Darstellung durch eine in der Tat wollüstige Behaglichkeit charakterisieren, aus welcher unser Mann nur etwa durch das Äußerste gerissen werden kann, wie z. B. da, wo man ihn erstechen will, was ihm doch zu arg wird, weshalb er sich auch sofort scheintot auf den Boden niederlegt und zur Beruhigung begibt. August Klingemann.

350. Ludwig Devrient Berlin

[Kemble als Falstaff.] Sein Anzug und Maske sind zwar auffallend, aber keineswegs eine solche Karikatur, wie auf unsern deutschen Theatern, noch weniger darin der Ausdruck eines Menschen ohne Stand und Erziehung, eines bloßen Farceur sichtbar, wie ihn z. B. Devrient in Berlin darstellt. Hermann Fürst Pückler-Muskau.

351. Ludwig Devrient Berlin

Er gab ihn schmutzig, unflätig, gemein, heißt es: der Prinz würde sich mit diesem Burschen nicht befassen. Aber man mußte herzlich über Devrient lachen, der sich mit dem tollsten Humor wie ein volles Faß über die Szene kugelte.

August Lewald.

352. Heinrich Anschütz Wien, seit März 1828

Ausgelassenes deutsches Studentenleben ... darin ruhte ... sichtlich die Anschützsche Darstellung des Falstaff. In diesen übermütigen Studentenseiten, welche durch freches Spiel mit der Logik einen geistigen Humor ausstrahlen, wird der englische Sir John für uns heimatlich, und das traf Anschütz trefflich in der ganzen Breite der Aufgabe, das traf er, weil er eben einst selbst Student gewesen und in geistiger Behaglichkeit ein ganzes Leben hindurch alle die schnurrigen

Wendungen akademischer und künstlerischer Bildung in sich aufgenommen, in sich verdaut hatte. Heinrich Laube.

353. Heinrich Anschütz Wien, seit März 1828

Falstaff war in seiner Darstellung ein herabgekommener Edelmann, ein Lüdrian, der dem Prinzen schmeichelt, sein Narr und Possenreißer wird, um nur das Taugenichtsleben weiterführen zu können, dem aber dabei die edelmännischen Formen nicht abhanden gekommen sind, welche die Duldung seiner Gesellschaft auf Seite des Prinzen erklärlich machen, ein selten adeliger Lump, dessen freche Späße, Abenteuer und Feigheit durch lebensprühende Liebenswürdigkeit, spaßhafte Grandezza und unwiderstehlichen Humor gemildert und vergoldet werden. Anschütz trug in den betreffenden Szenen, z. B. in der Parodie des Königs, eine Würde zur Schau, die von siegreicher komischer Kraft belebt war. Diese Salbung, wenn er sich verteidigte oder Reue affektierte, dieser Reichtum von Tönen, in denen er seine ungeheueren Lügen vorbrachte, waren von erschütternder Komik und vollendeter Form. Joseph Lewinsky.

354. Theodor Döring Berlin, um 1871

Schon die Wahl der Maske ist eine höchst glückliche: das dicke, rote Gesicht rundherum von einem mäßig langen, nicht allzu dichten, weißen Bart umrahmt, der, ziemlich bis auf den Backenknochen rasiert, die Lippen, den oberen Teil des Kinnes, die breiten Flächen der Wangen zu wunderbarstem Muskelspiel freiläßt. Ich wurde bei diesem Anblick immer unwillkürlich an eine Sonnenblume erinnert. Und diese Fülle drolligster Liebenswürdigkeit, dieses Kindliche in dem dicken Weißkopf, diese reizende Laune, dies unverkennbare Wohlwollen, welche den Zuschauer gar nicht zur Besinnung kommen lassen, ob Falstaff aus Lust am Humor

nicht allzuoft die Grenzen des Erlaubten überschreite. Welche bezaubernde Harmlosigkeit legt Döring in die Worte: „Laßt mir das Leben! kann ichs davonbringen, gut; wo nicht, so kommt die Ehre ungebeten, und damit aus." Dörings Falstaff ist von feinster Selbstironie; er nimmt das Leben von der leichtesten Seite; hohe Entwürfe, Ehrsucht haben ihn nie gereizt; er ist einer jener Menschen, die man im Leben zuweilen findet: ... sie sind altgewordene Kinder, die einen Unterschied zwischen Gut und Böse kaum kennen, die nichts Böses tun, weil sie es bewußtlos tun, kurz, Menschen, die im praktischen Leben nur schlecht zu verwerten sind, denen man aber nie eigentlich zürnen kann, und welche die ergötzlichsten Gesellschafter abgeben. ... Sein Falstaff ist einer jener „heitren Gäste" nach Goethes Neigung:

„Wer sich nicht selbst zum besten haben kann,
Der ist gewiß nicht von den Besten."

Otto Franz Gensichen.

355. Theodor Döring Berlin

... Im klassischen Gebiete ist ... Dörings Falstaff einzig und unvergleichlich gewesen, weil er in dieser Gestalt nicht nur den dicken Schlemmer und lächerlichen Renommisten zeichnete, sondern auch – unbeschadet aller saftigen Komik – den gewissenlosen Lump und Wouldbe-Gentleman zum Ausdruck brachte, eben jenen Zug, der den meisten Falstaffdarstellern fehlt. ... Soweit wir von Ludwig Devrients Falstaff ... uns eine Vorstellung machen können, schien Dörings Darstellung jenem großen Vorbild am nächsten zu stehen.

Rudolph Genée.

356. Bernhard Baumeister Wien, 22. Februar 1875

Der Darsteller dieser Figur, Herr Baumeister, übertrifft bei weitem Anschütz und Beckmann, jenen allzu würdigen

*Theodor Doering*
*als Falstaff.*

und diesen allzu beweglichen Falstaff... Seine Erscheinung ist maßvoll, seine Gesichtsmaske charakteristisch, seine Bewegungen haben eine gewisse plumpe Zierlichkeit. Und vor allem: er trifft den humoristischen Ton aufs glücklichste. Er macht als Falstaff nicht einen Mann, der sich hinstellt, um Witze zu reißen; er gibt ihn vielmehr als einen, der witzig sein muß, dessen Seele der Humor ist. Gelassen und ruhig, wie es diesem Olympier des Spaßes ziemt, fließen die lustigsten Dinge von seinen Lippen, und die Gleichgültigkeit, die er wahrt, steigert die Heiterkeit derer, die ihn hören. Die munter blickenden Augen und der schmunzelnde Mund deuten genugsam an, daß der Mann in seiner souveränen Laune sich fühlt. Unerschütterlich ist die Seelenruhe, die ihm sein Witz auch in den beschämendsten Situationen leiht. Bei solcher Gelegenheit, wo er sich aus einer Verlegenheit herushumorisiert, ist Herrn Baumeisters Spiel geradezu klassisch. Er läßt die Arbeit des stummen Spiels vorausgehen; er zeigt eine kleine Betroffenheit, aber das Auge blitzt sofort wieder munter; wie ein Sonnenstrahl schießt es über das Gesicht, und das rettende Wort ist schon da. Solche feine und rasche Übergänge macht er, wo Falstaff seine Feigheit auf seinen Instinkt schiebt („ein Löwe rührt keinen echten Prinzen an"), oder wo er sich, in seine Lügen verstrickt, um alles in der Welt keine Gründe abzwingen läßt.

Ludwig Speidel.

357. Bernhard Baumeister

In der äußeren Erscheinung weicht er wohl nur wenig von der allgemein üblichen Falstaffmaske ab. Ein Petruskopf mit der Glatze, ein weißgrauer, kurzer Backenbart, dessen beide Teile unter dem ausrasierten Kinne zusammenstoßen, oberhalb des breitgezogenen, schmallippigen Mundes sträubt sich ein kleiner Schnurrbart. Das Gesicht kann man nicht

gerade feist nennen. Es trägt die Züge eines Sechzigers, ist markig durchfurcht, und sein stetig reges Mienenspiel legt beredtes Zeugnis ab, daß die Schwerfälligkeit des Leibes die Beweglichkeit der Seele nicht erstickt hat. Er ist eben Weintrinker; der spanische Sekt spielt in seinen hellblauen Augen mit lebhaft blitzendem Feuer.

In einem sehr mitgenommenen, eng um den mächtigen Leib sich schließenden Wams von unbestimmter heller Farbe, das ein breiter Lederriemen gürtet, den Haudegen an der Seite, in weiten Pluderhosen, die an den Knien mit weichledernen, schmutziggrauen Stiefeln zusammenstoßen, so schiebt er sich lässig in das Zimmer des Prinzen und stellt, vornehm gelangweilt, die erste Frage:

„Nu, Heinz! welche Zeit am Tage ist es, Junge?" Die Last seines Körpers zwingt ihn bald in einen Lehnstuhl, und mit mentorhaftem Brustton, in dem sich zugleich ein gewisser Abscheu vor der allzu großen Deutlichkeit des rücksichtslosen Urteils der Welt ausspricht, redet er dem Prinzen ins Gemüt. . . .

Der Wunsch, dem Prinzen für alle Liederlichkeiten und Schurkereien in ehrlichem, väterlichem Ton Geschmack beizubringen, dann aber wieder seine eigenen Lehren in eine gewisse feine Ironie zu tauchen, geht durch die ganze Rolle und verleiht ihr ein besonderes, interessant schillerndes Leben. Ein anderer Zug, dem Königssohn gegenüber plötzlich alle Überlegenheit fallen zu lassen und sich, in fast kindlicher Naivität, als armer Sünder zu bekennen, macht diesen Falstaff zum liebenswürdigsten Halunken, mit dem man es immer wieder versucht, wenn man auch zehnmal sich verächtlich von ihm abwenden möchte. . . .

Mit einer gut gespielten Miene komischer Verzweiflung ruft Baumeister-Falstaff plötzlich: „Ich muß dieses Leben aufgeben!" und in einem Tone knabenhafter, rücksichtsloser

Obstination setzt er hinzu: „Ich will für keinen Königssohn in der Christenheit in die Hölle fahren." Sein Wanst schüttelt sich, seine Stimme, die eine schneidende Festigkeit annimmt, überschlägt sich bei diesen Worten. Grollend sitzt er da und starrt vor sich hin, seinen eigenen Entschluß bewundernd. Aber als sich ihm Heinz mit der Frage nähert: „Wo sollen wir morgen einen Beutel schnappen, Hans?" da springt er auf und ist blitzschnell wie verwandelt. Er wird eifrig, geschäftlich, rein sachlich; listig und heimlich flüsternd, ganz auf seinem Posten als Straßenräuber und Beutelschneider, preßt er die Worte heraus: „Wo du willst, Junge, ich bin dabei." Zwei Sekunden später erklärt er die Wandlung mit dem Seufzer: „Ja, Heinz, 's ist mein Beruf, Heinz", und da ist er so wahr, so echt, fast rührend in der Hilflosigkeit gegenüber seinen angeborenen Trieben; er erregt Mitleid, und man erteilt ihm lachend Absolution. . . .

Fauchend und prustend tritt er in den Hohlweg bei Gadshill. . . . Asthmatisch keuchend stößt er die Verwünschungen gegen Poins und Heinz hervor. Er setzt sich auf einen umgestürzten Baumstamm und versucht nun zu pfeifen; aber es gelingt ihm nicht, und der Ärger darüber bringt ihn zum Rasen. Da gewahrt er den sich sachte heranschleichenden Prinzen, und in den schmeichlerischesten Tönen bittet er ihn um sein Pferd. Als aber Heinz, mit einem Hinweis auf seine königliche Geburt, ablehnt, sein Stallknecht zu sein, da bricht Baumeister los. Die schwere Last des Leibes stützt er, vornübergebeugt, mit beiden Händen auf das vor sich in den Boden gestemmte Schwert, die Beine sind gespreizt zu größerem Halt, und sprudelnd, zischend, wetternd, mit zugedrückten Augen, als ob er in verzweifeltem Mut eine Flinte abschösse, platzt er heraus: „Geh, hänge dich in deinem kronprinzlichen Hosenbande auf!" – Die Reisenden kommen; sie werden mißhandelt, gebunden, beraubt. Großes

Geschrei, Hilferufe, Drohungen. Aber unser Falstaff, seinen Riesenleib mühsam hinter einem Baum deckend, nur den Kopf hervorgestreckt, und mit dem nackten Degen in der Luft herumfuchtelnd, übertönt mit seinem Gezeter alles. Erst als die Bühne ganz leer ist, kommt er mutig hervorgewackelt. Schritt vor Schritt; er zetert weiter, ganz allein; er ficht und haut und sticht, stößt mit den Beinen vor sich hin ... noch hinter den Kulissen hört man ihn toben. –
Falstaff und seine Gesellen kommen in die Schenke „Zum wilden Schweinskopf"; Heinz und Poins erwarten ihn bereits. Langsam, voll gekränkter Würde steigt er eine kleine Treppe herab. Am Fuße derselben hält er inne, schüttelt leicht und leise sein Haupt, als ob er etwas Unbegreiflichem nachsänne, dann trifft ein grimmiges Auge den Prinzen – grimmig und fremd. Schwer und still schreitet er vor. Wieder hält er inne und streift jetzt mit einem Blick unsaglicher Verachtung die beiden Schelme. Dann aber richtet er sich herausfordernd auf. Er hat ihnen halb den Rücken zugewandt; den Kopf erhoben, schaut er scharf an ihnen vorbei, fest ins Leere. Diese Pose ist imposant; ein geschlagener Sieger. Er ist bereit, furchtbar Abrechnung zu halten mit den Schuldigen, noch aber hält er sie des Ausbruchs seines Zornes für unwürdig; nur die stille Macht seiner Gegenwart läßt er sie fühlen. Das heißt: Heinz und Poins werden ihn um die Lügen erst bitten müssen, die er ihnen aufzutischen gesonnen ist.
Poins unterbricht endlich die Pause mit der Frage: „Willkommen, Hans. Wo bist du gewesen?" Jetzt schießt Baumeister-Falstaffs Auge einen Blitz auf den Prinzen – Poins existiert für ihn noch nicht – und: „Hol die Pest alle feigen Memmen und das Wetter obendrein! Ja und Amen! Gib mir ein Glas Sekt, Junge!" tönt es plötzlich aus seinem Munde. Grollend, verhalten, gepreßt setzt er an; der Ausdruck wird

von Wort zu Wort schneidender, hastiger, heftiger. „Ja“ und „Amen“ klingt wie ein Peitschenknall, und ohne Atem zu schöpfen schließt er in wegwerfendem Ton den Befehl an den Kellner an, um wieder mehr brummig grollend fortzufahren, bis er sich von neuem zu dem Höhepunkt steigert, wieder herabsinkt und den Gipfel seiner glänzend gespielten mannhaften Entrüstung findet in den im größten Affekt, begleitet von einer grotesken Bewegung, hinausgeschleuderten Worten:

„Schafft mir Leute, die mir ins Gesicht sehen! Ein Glas Sekt! Ich bin ein Schelm, wenn ich heute was getrunken habe!“

Wieder schließt er den Ruf nach Sekt in profanem Tonfall, ohne merkliche Pause, an die vorhergehende, im grimmigsten Ausdruck gehaltene Phrase an und erzielt durch diesen unvermittelten Kontrast die höchste Wirkung.

Aber dem feineren Betrachter fällt dabei noch etwas auf... Es ist dies der Zug der Selbstironie, der alle leidenschaftlich gesteigerten Repliken in Baumeisters Falstaff umspielt. Er ist starker Empfindung wohl noch fähig, aber die Erfahrung, daß man sie nicht mehr ernst nimmt, hat sie ihm selbst entwertet. Er gibt sie der Lächerlichkeit preis, indem er sie mit einer gewissen Absichtlichkeit, im Ausdruck übertrieben, aufputzt. So prostituiert er sie öffentlich und würde damit unsern Abscheu erregen, wenn diese Empfindungen selbst nicht ein Wort sprächen zugunsten ihres Herrn. Schon ihr bloßes *Vorhandensein* mildert unser Urteil, und daß sie grotesk ausgestattet in die Erscheinung treten, macht sie darum nicht unechter. Falstaff ist genötigt, sie als Konterbande über die Lippen zu bringen. Als Possen läßt man sie durch. In ihrer reinen Gestalt würden sie mit Hohn zurückgetrieben werden. Das ist eigentlich tragisch, und Baumeisters Falstaff hat diesen tragischen Zug... Er ist eines Tages mit sich fertig geworden, und diese Resignation ist nicht zu verachten.

Er hat mit Anstand verzichtet, anständig zu sein. Dazu gehört auch Charakter... Daß dieser Falstaff einmal ein anderer – um mich eines trivialen Ausdrucks zu bedienen – besserer Mensch gewesen, deutet Baumeister gegen Schluß des zweiten Aktes an, wenn er auf die Worte des Prinzen: „Nun, meine Herren, ein redlich Gesicht und ein gut Gewissen" mit einer ganz eigenen Betonung ausruft: „Beides hab ich – – (hier macht er eine bedeutungsvolle Pause) gehabt, aber damit ists aus, und darum verstecke ich mich."...
So auch, wenn er den erlogenen Kampf schildert mit den an Zahl immer wachsenden, steifleinenen Kerls. Von Heinz und Poins so sehr in die Enge getrieben, daß ihm schier jeder Ausweg versperrt ist, sieht er aus wie der Fuchs in Verlegenheit. Seine Ohren legen sich förmlich zurück, den Kopf in die Schultern eingezogen, spähen seine listigen Augen rings nach Rettung. Da zuckt es plötzlich über sein Gesicht: eine herrliche Idee! Wir haben schon die Überzeugung gewonnen, er ist durchgeschlüpft; schon möchten wir befreit auflachen – aber die Pause, die er macht, läßt uns noch den Atem anhalten, und wir finden in dieser Spannung einen prickelnden Reiz. Er hat schon gewonnen. Nur noch das erlösende Wort wollen wir hören. Da stippt Baumeister plötzlich mit den Zeigefingern Heinz und Poins zurück, und sprühend vor Laune stößt er in tollstem, siegreichstem Humor die von Übermut fast erstickten Worte hervor: „Ich kannt euch ja!" Der Bann ist gelöst, und ein erschütterndes, befreiendes Lachen erfüllt Bühne und Saal...
Bildlich dargestellt ist der Eindruck, den man gewinnt, etwa folgender: Dieser Falstaff ragt zur Hälfte aus einem tiefen Sumpf hervor und hat den am Rande desselben stehenden Prinzen erfaßt. Das ungeheure Gewicht, meint man, müsse den Königssohn jeden Augenblick hinunterreißen. Aber die

Gefahr ist eine Täuschung. Der überaus kräftige, junge Mann dient nur eine Zeitlang dem dicken Freund zum Halt. Da er schließlich kühl und vornehm einen Schritt zurückweicht, hat der arme alte Hans seinen Stützpunkt verloren und versinkt alsbald vor unseren Augen, im Moraste erstickend.

In Baumeisters Darstellung wird dies auf Schritt und Tritt deutlich. Nur muß man nicht etwa denken, daß er es durch geistreiche Mätzchen, durch auffallende, allzu sinnfällige Nuancen uns vermittelt. Das ist Baumeisters Art überhaupt nicht. Was er an Deutlichkeit erreicht, erreicht er suggestiv, denn er spielt immer nur seine eigene unendlich reiche Natur aus. . .

. . . Im dritten Akt ist eine Stelle der Rolle, wo Baumeister geradezu rührend wirkt. Falstaff behauptet der Wirtin gegenüber, man hätte ihm in ihrem Hause . . . einen kostbaren Ring aus der Tasche gestohlen. Drauf, vom Prinzen wieder einmal der Unwahrheit überwiesen und aufs schimpflichste abgekanzelt, antwortet er: „— — was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbnis tun? Du siehst, ich habe mehr Fleisch als andere Menschen und also auch mehr Schwachheit."

Baumeister spricht diese Rede als ein ganz ehrliches Bekenntnis. Der Kopf ist dabei etwas zur Seite geneigt, die gesenkten Arme breitet er ein wenig aus, die offenen Handflächen sind nach auswärts gekehrt; ganz en face steht er dem Prinzen gegenüber. Nicht etwa Reue ists, was er jetzt zeigt, nur Mitleid erbittet er für Gebrechen, die in seiner Natur liegen und an denen er eigentlich unschuldig ist. Der alte Kerl bettelt wie ein gestraftes Kind. Kann man ihn verantwortlich machen?

Baumeisters Falstaff behandelt sich in solchen Momenten rein objektiv, und er macht sich selbst redlich zu schaffen.

Auf der Heerstraße bei Coventry, in seinem großen Monolog, berichtet er uns, was er mit sich auszustehen hat. Er macht, ganz vorne an der Rampe stehend, das Publikum zu seinem Vertrauten, und er schildert seine neuen Schandtaten in einem Tone, als ob er von einem ihm anvertrauten Zögling spräche, der immer tolle Streiche macht und über welchen er es aufgegeben hat, Herr zu werden, obgleich er die Verantwortung für ihn nicht abschütteln kann. Da macht er sich Luft, indem er uns Untensitzenden diese Schelmereien mitteilt, vielleicht in der stillen Hoffnung, wir werden doch ein Wort der Entschuldigung für sie finden und ihm möglicherweise noch eine trostreiche Aussicht eröffnen. Also redet er im Tone stiller Resignation mit den Zuschauern und erweckt mit der Schilderung der gemeinsten Betrügereien, die er begangen hat, wieder neues, lustiges Mitgefühl. Daß er das Publikum quasi mitspielen läßt, beweist, wieviel richtigen Instinkt Baumeister hier für die Theatertechnik Shakespeares hat. Ja, er geht so weit, daß er die eine Stelle: ... „und das ganze Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirte zu St. Albans gestohlen", den Zuschauern ganz allein anvertraut. Die flache Hand seitlich an den Mund gelegt, als ob es niemand hinter den Kulissen hören solle, übermittelt er mit gedämpftem, aber breitem Ton das Geheimnis dem Parkett.

Auf ähnliche Weise behandelt Baumeister den Monolog über die Ehre. Er legt alle diesbezüglichen Fragen ganz keck dem Publikum vor und antwortet in dessen Namen. Schließlich sagt er mit einer nachlässigen schlagenden Handbewegung: „Ich mag sie also nicht." Und der Begriff Ehre ist abgetan, wie ein lästiger Brummer. Im Abgehen vertraut er uns noch eine Weisheit an; sie klingt aus seinem Munde völlig überzeugend. Aber er läßt merken, daß er nur uns damit bevorzugt, „alle Welt" ist noch nicht reif

genug, es hören zu können: „Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge." Und so endigt er seinen Katechismus so überzeugend, daß wir diesmal nicht einmal über ihn lachen. Kräftig zustimmend hallen ihm die Bravos nach...

Was aber Baumeisters Falstaff noch ganz besonders auszeichnet, das ist die ritterliche Vornehmheit seiner Allüren. Vor allem in den Szenen mit den Friedensrichtern und den Rekruten. Die Bestechungsgelder streicht er ein wie ein Feudalherr die ihm zustehenden Steuern; und selbst wenn er mit Schaal und Stille beim Weine sitzt, wo er doch ganz in seinem Element ist, hält er einen vornehmen Kurs und bleibt der Ritter gegenüber der plebejischen Art der beiden Friedensrichter. Bardolph läßt er nicht an seinem Tisch sitzen, und dem Fähnrich Pistol, der, erschöpft vom heißen Ritt, einen Becher Weins an die Lippen setzen will, nimmt er diesen Becher mit gebieterischer Würde vom Munde weg, um ihn mit unnachahmlicher Grazie selber zu leeren.

In dieser Szene erfährt Falstaff, daß sein geliebter Heinz König geworden. Baumeister jubelt nicht etwa in ausgelassener Freude laut auf. Was nun folgt, spielt er im Tone und mit den Gebärden eines Mannes, der keine Sekunde zu verlieren hat, um eine wichtige Mission zu erfüllen. Er gibt Befehle, trifft Anordnungen zum Ritt nach London, als ob er die Berufung zum leitenden Staatsmann in der Tasche hätte, und mit heiliger, fester Überzeugung spricht er die Worte:

„Ich weiß, der junge König ist krank vor Sehnsucht nach mir", und: „Die Gesetze Englands stehn mir zu Gebote", setzt er hinzu im Tone eines Machthabers.

Indem Baumeister hier jeden grotesken Zug vermeidet, bereitet er derartig mit ungemein starker Gestaltungskraft die Katastrophe Falstaffs vor. Je mehr ... es ihm gelingt, uns den Ausdruck der reinsten Neigung für seinen König und

der festesten Zuversicht in die unwandelbare Herzensfreundschaft seines geliebten Heinz vorzuspiegeln, desto erschütternder wird die letzte Begegnung mit dem Prinzen wirken und die daraus folgende Ernüchterung. Und sie wirkt erschütternd. –

Mit Blumensträußchen beladen drängt er sich in der letzten Szene durch die Menge in die vorderste Reihe.

„Merkt nur auf die Mienen, die er mir machen wird."

Er spricht mit der Überzeugung, dem jungen König die freudigste Überraschung durch seinen Anblick zu bieten; er weiß durch sein Gehaben uns zur Überzeugung zu bringen, Heinrich V. werde sofort der Menge ein Schauspiel bieten vom rührendsten Wiederfinden langgetrennter, treuer Freunde.

Der Zug naht. Unter dem Baldachin erscheint Heinrich. Da bricht Baumeister jubelnd los, Kußhände und Sträuße werfend, welch letztere, in der Aufregung schlecht gezielt, dem König an den Kopf, ja gar ins Gesicht fliegen, und aus lachender Seele ruft er: „Heil, König Heinz! Mein königlicher Heinz!" Da ertönt das befremdete und unsern John befremdende: „Sprecht mit dem eitlen Mann, Lord Oberrichter." Der Oberrichter tritt vor: „Seid Ihr bei Sinnen? Wißt Ihr, was Ihr sagt?" Aber Baumeister richtet seine Antwort wieder an den König. In seinem Ausdruck liegt schon die Enttäuschung; heftig gestikulierend und versuchend, das Spalier zu durchbrechen, stößt er halb schmollend, halb erklärend die Worte hervor: „Mein Fürst, mein Zeus, dich red ich an, mein Herz!" Da tritt der König dicht vor ihn hin: „Ich kenn dich, Alter, nicht. An dein Gebet!"

Baumeister steht wie betäubt, regungslos. Die hellen Augen weit aufgerissen, die Lippen aufeinandergepreßt, starrt er dem Liebling ins Antlitz. Noch faßt er nicht ganz den nieder-

schmetternden Sinn dieser Rede, aber die starren Augen erhalten einen feuchten Glanz. Als der König sagt: „Wisse, daß das Grab dir dreimal weiter gähnt als andern Menschen", durchzuckt es ihn unwillkürlich. Man merkt, er ist zum Bewußtsein der Situation gelangt. Diese Bewegung bleibt unvollendet. Er setzt sie nur an, um dem Darsteller des Königs das Motiv zu geben zu den Worten: „Erwidre nicht mit einem Narrenspaß."

Aber man hat nicht die Empfindung, als hätte Falstaff einen Narrenspaß machen wollen. – Jetzt senkt Baumeister den Kopf und starrt bitter beschämt vor sich hin; der Rest von etwas Besserem in ihm scheint getroffen und zuckt und gewinnt ein Schmerzensleben, und als der König die vernichtenden Worte spricht:

„Bis dahin bann ich dich bei Todesstrafe
Zehn Meilen weit von unserer Person."

Da wirft er noch einmal einen stummen, unnennbar flehenden, verzweifelten Blick auf ihn, so daß der Heinrich-Darsteller fast unwillkürlich zu einem Tonwechsel gezwungen wird, wenn er trostreicher fortfährt:

„Was Unterhalt betrifft, den sollt Ihr haben"; usw. usw.

Der lebensheitere, übermutstolle Kumpan ist dahin!

„Herr Schaal, ich bin Euch tausend Pfund schuldig."

Die Stimme klingt verändert, kaum mehr zu erkennen, greisenhaft müde, still und fast heiser. Verloren sinnend, dann mit suchenden Blicken sich bemühend, über das Geschehene Klarheit zu gewinnen, vertröstet er Schaal, und mit den Worten:

„Ich werde heut abend bald gerufen werden",

die er gezwungen lächelnd und mit halbversagender Stimme spricht, verläßt er gebeugt, mit zitternden Knien, als ein gebrochener Mann die Bühne.

Josef Kainz.

358. Bernhard Baumeister Wien

... Er zieht seinen Nutzen aus des Prinzen jugendlichem Braus. Du lieber Gott, es ist nun einmal Menschenschwachheit, sich an einem Faß Most gern das Krüglein zu füllen. Aber er vergilt es ihm reichlich. Denn niemals hat es einen königlicheren Schalksnarren gegeben als ihn. Er atmet Behagen: er lügt mit einer Kunst, die über jeden Begriff geht, mit einer Vollendung ohnegleichen. Nur ein rastloses Zwinkern der Augen, das den Widerpart mustert, wie weit er wohl auf den Schwank einzugehen geneigt sei. Und endlich, wenn die leidige Sache vorüber ist, ein sehr vergnügtes Lämmerhüpfen. Es wird einem in seiner Gesellschaft wohl, nicht nur gefallen lassen kann man sie sich. Er wäre so gern tapfer, wenn nicht die Gebrechlichkeit des vielen, so vielen Fleisches ihn daran hinderte; enthaltsam, steckten nicht alle Begehrlichkeiten der Welt in ihm. Er ist voll humoristischer Überlegenheiten; findig wie Ulyß. Und ihn trifft die Verbannung wirklich ins Herz; nicht die nahe Not – wann wäre Falstaff in Verlegenheit, den Dümmeren zu finden, der für seines feisten Leibes Notdurft sorge? – lediglich die Tatsache, daß sein Heinz sich von ihm wendet, daß die gesegnete Zeit der Jugend nicht wiederkommen will, tötet ihn. Hier ist große Tragik, und Baumeister erkennt und deutet sie. Alle Sicherheit ist von ihm gewichen. Er stammelt – er lügt noch, aber ohne Freude, er ist zur Notlüge hinabgesunken... Die freie und meisterlich geübte Fertigkeit ist ein trauriger Behelf geworden.

J. J. David.

359. Hermann Müller Berlin, 19. Februar 1896

... Es verdient alle Hochachtung, wenn ein Schauspieler diesen Falstaff ohne Geschmacklosigkeiten so spielt, daß die einzelnen Auftritte zu ihrer Wirkung kommen. Herr Her-

mann Müller ist ein guter Schauspieler und spielte besonders brav, wenn er die unübertrefflichen Lügen zum besten gab, in dem Auftritt nach der Beraubung und in der letzten Schwindelei, mit der das Drama im Deutschen Theater schließt. Aber diese Figur ist zu groß, ja eigentlich auch zu dick, als daß die bloße Schauspielkunst ohne Genialität sie ausfüllen könnte ... Herr Müller begnügte sich mit dem Lügner und Feigling, hatte oft Witz, selten Humor und ganz und gar nicht die Art der Bosheit, welche auf französisch malice heißt, und auf welche ungefähr Baumeisters Falstaff gestellt ist, auf welche etwas niedriger der Falstaff Dörings gestellt war.

Fritz Mauthner.

# Richard III.

## a) Christian Felix Weißes „Richard III."

360. Carl Theophil Döbbelin Leipzig, 22. April 1771

Schon Herrn Döbbelins Anzug ist außerordentlich. Er hat ein Diadem auf dem Kopf im gehörigen Kostüme; aber bloß der Kopf ist antik, die übrige Kleidung völlig modern. Catesby hingegen tritt mit einem seidnen Hütchen unterm Arm auf, wodurch der Kontrast desto auffallender und lächerlicher wird. Sowie der Vorhang aufgeht, schreitet Herr Döbbelin mächtiglich über die Bühne, wirft sich in einen Lehnstuhl, springt auf, läuft ab, kömmt wieder, wirft sich in einen andern, und endlich erscheint Catesby. Zu dieser Pantomime, die eine ziemliche Weile dauert, spielt das Orchester noch immer fort. Das ganze Theaterspiel scheint mir sehr unschicklich, da die Zuschauer Richarden noch nicht kennen und folglich nicht wissen, was das Herumlaufen bedeuten soll. . . Es fehlt Herrn Döbbelin sogar zuweilen an der gehörigen Einsicht in seine Rolle, wovon der berühmte Monolog im vierten Akt einen sehr deutlichen Beweis gibt. Hier taumelt er, als wenn er einen Wilden zu spielen hätte, auf dem Theater rundherum. Bei den Worten: „Wer ruft?" horcht er an der Szene, als wenn ihn jemand in der Kulisse rufte, und bei den Worten: „Weg, schreckliches Gesicht!" zieht er den Degen, läuft aus dem Hintergrunde des Theaters, wohin er zurückgebebt ist, bis vor ans Orchester, um vermutlich das Gespenst über das ganze Theater und unter

die Zuschauer zu jagen, da der Text doch bloß anzeigt, daß der Schauder vorüber sei.

Christian Heinrich Schmid.

361. Johann Baptist Bergopzoomer Wien, um 1780

Mordtaten sind seine Stärke. Ich sah ihn den tollen Richard von England machen, und ich muß gestehn, in der Henkersarbeit tut es ihm keiner nach .... Er bemalt sein ganzes Gesicht mit allen möglichen Farben, so wie es der Charakter und auch allenfalls die Geschichte des Personnage erfordert, welches er spielen muß. Er setzt sich falsche Haare in die Frisur, die er sich in der Wut ausrauft und handvollweise auf den Boden wirft. Seine Wunden müssen wirklich bluten, und er soll ehedem in heftigen Leidenschaften sogar öffentlich auf dem Theater Blut ausgespien haben. Als Richard sah ich ihn sich in der Wut auf den Boden werfen, grinsen und mit den Zähnen knirschen, daß ich wirklich schauerte. Alles das hat den Ausdruck der Wahrheit, daß er auch einen Kenner seine Scharlatanerien und Grimassen vergessen macht.

Kaspar Risbeck.

362. Johann Baptist Bergopzoomer Wien 1787

Es läßt sich nichts Unnatürlicheres sehen, als Bergopzoomer in der Rolle Richards III. Der Mann hat überhaupt nichts Edles in seinem ganzen Anstande; und hier, wo er einen Tyrannen machen wollte, übertrieb er alles auf die plumpste Weise. Wenn er grausam aussehen wollte, machte er die Augen zu und zog sie so verzerrt wieder auf, daß fast nichts als das Weiße zu sehen war. Bei diesen Konvulsionen wackelte er mit seinen beweglichen Augenbraunen, zog die Nasenflügel in die Höhe und verzog entweder die Lippen wie einen griechischen Zirkumflex, oder sperrte den Mund weit auf, daß die zusammengebissenen Zähne zu sehen waren.

Er durchsägte die Luft mit seinen Händen, fuhr mit seiner ganzen Person auf dem Theater hin und her, und in der Szene im vierten Aufzuge, wo er die kalte Hand zu sehen glaubt, drehte er sich auf einem Fuße herum und fiel längelang auf den Sitz, wie ein Badaud, der aufs Kanapee plumpt, um seine Person zu zeigen. Ich war ganz erstaunt, daß man diesen Menschen unmäßig beklatschte. Außer der ganz abscheulichen Karikatur seiner Aktion und seiner Stimme verstand er seine Rolle ganz und gar nicht. Ans Feine war nicht zu gedenken, denn er sagte öfters die allerleichtesten Sachen falsch . . . . Anstatt des fünften Aufzugs dritten Auftritte zu sagen: „Wohlan, so mögen sie das ganze Schauspiel sehen!“ legte er einen sehr hohen Akzent auf das Wort Schauspiel und sagte: „Wohlan, so mögen sie das ganze Schauspiel sehen!“

Dergleichen falsche Akzente hörte man fast alle Augenblicke, so daß es jedem, der richtige Deklamation nur einigermaßen kannte, zum Ekel werden mußte. Es ist doch wahrhaftig jämmerlich, an einem Menschen, der so lange der erste Schauspieler der Schaubühne in der größten Stadt Deutschlands gewesen war, solche Schülerfehler zu finden, die man auch an einem Anfänger auf der Stelle ahnden müßte. Als noch ein Beispiel seines falschen Spiels will ich des fünften Aufzugs vierten Auftritt anführen, wo Richard in Wut gerät, nachdem er Richmonds Sieg vernommen hatte. Er sagt folgende Verse:

„Verflucht sei Richmond, Strang' und Stanley, ich und du!
Verflucht die ganze Welt! – Mein Traum! – die letzte Szene...
Vom Thron, den ich bestieg, ziehn mich des Bruders Söhne
Mit sich ins Grab.“

Die beiden ersten Verse sagte er mit einem Geschrei, das dem Gebrülle nahe kam, und mit einer Übertreibung von Gestikulation, die eben wegen des Übermaßes der Bewegung

ins Komische fiel. Den dritten Vers sprach er in einem überschnappenden, weinerlichen Tone, zu dem von dem vorher wütenden Tone gar kein Übergang war. Beim vierten Verse ließ er mit einem Male den weinerlichen Ton fahren, machte die Augen zu, wackelte mit den Augenbraunen, sagte langsam in einem hohlen und kläglichen Tone: „ins Grab" und wies dabei mit der rechten Hand auf die Erde. Erbärmlicher ließ sich wohl diese Stelle nicht verpfuschen.

Friedrich Nicolai.

363. Johann Friedrich Fleck Berlin, Februar 1798

Nie habe ich mit einer fürchterlichern Wahrheit Richard III. spielen sehn als von diesem Künstler. In seinen sprechenden Mienen zeigte sich das böse Gewissen wie in einem Spiegel. Selbst wenn er froh schien, zuckten die Gesichtsmuskeln unwillkürlich, die Hände griffen krampfig zusammen und suchten das Schwert – er fürchtete Feinde, die er nicht sah. In seinem Tone lag etwas Bedächtliches, das den vorsichtigen Bösewicht sehr gut charakterisiert – aber eben dabei fiel er nicht selten aus seinem Charakter. Seine Rede wurde oft zu langsam und verriet, fast bloß durch Dauer betont, eher einen *schleichenden* Bösewicht als Richard, der auf Gewalt trotzt und mit dem Schwert seine Plane durchsetzt. Diese bedächtliche Langsamkeit ging auch in den Ton seiner Gebärden über, und da wurde es auffallend, wenn er bei den Worten: „Mein Schwert soll euch ereilen, schnell wie der Blitz des Himmels" – die Hand *langsam* an das Schwert legte . . . . .

Wenn er . . . . der Königin den fürchterlichen Eid schwört, tritt er in einer malerischen Stellung vorn auf die Bühne und schwört den ganzen Eid, indem er die Königin halb im Rücken läßt, mit gegen das Parterre gewandtem Gesicht.

Neue deutsche Dramaturgie.

## b) Shakespeares „Richard III."

364. Ludwig Devrient Berlin, um 1830

... Er war grausenhaft groß im dritten Akt bei der Versammlung der Pairs, wo er sich vom Bischof von Ely Erdbeeren ausbittet, hiernächst die Witwe Eduards der Zauberei anklagt und Hastings Tod befiehlt. Die Art und Weise, wie er die Erdbeeren, welche ihm ein knieender Page auf einem Teller darreichte, verzehrte und wie beiläufig seine blutigen Geschäfte abmachte, daß den versammelten Pairs von England Herz und Knie erzittern, gehörte mit zu jenen erstaunenswürdigen Schöpfungen seines Geistes.

Ludwig Rellstab.

365. Ludwig Devrient

„Richard ist ein scharfblickender Kopf. Er weiß, wie häßlich er ist, und begreift, daß die Mängel seines Körpers zwiefach hervortreten würden, wenn er helle, auffallende Farben wählte. Darum ziehe ich [Ludwig Devrient] eine zwar reiche, aber dunkle Tracht an. Kostbare Gewandung von braunrotem Samt. Das Barett, der Mantel und alles übrige stehen hiermit in Einklang. Durch ein leichtes Neigen des Kopfes auf die linke Schulter bezeichne ich den Verwachsenen. Das Hinken deute ich kaum an und mildere es, indem ich mich meines Schwertes als Stütze bediene, woraus mir der Vorteil erwächst, daß ich meinem Körper dadurch die mannigfachsten, den Situationen entsprechenden Stellungen geben kann. Der Mantel wird so getragen, daß er sorgsam den Dolch verbirgt, dessen goldblitzende Scheide nur manchmal, wenn die Hand sich um den Griff desselben krümmt, sichtbar wird. – In dieser Tracht, die durchaus nichts Auffallendes hat, finde ich einen willkommenen Gegensatz zu dem zweiten Teil der Rolle, worin ich als König im Purpurmantel mit der Krone zu

erscheinen habe, dem sich im letzten Akte die goldene Rüstung anschließt." .....

Als helle Spiegelbilder traten die großen Momente der Rolle nacheinander hervor .... Der Empfang des Prinzen von Wales, dem gegenüber jedes Schmeichelwort von einem leichten Zücken des Dolches begleitet wird. Vor allem aber die Szene im Turm, wo man über die Krönung des jungen Prinzen berät und Gloster, das Angesicht voll Sonnenschein, eintritt:

„Mylord von Ely, jüngst war ich in Holborn
Und sah in Eurem Garten schöne Erdbeern;
Laßt etliche mir holen, bitt ich Euch!"

und als der fromme Mann sich beeifert, diesen Wunsch zu erfüllen, ihm höhnisch nachruft:

„Die Bischofsmütze sitzt zu stolz im Rate,
Drum soll sie draußen sich nach Erdbeern bücken."

Wie er dann, scheinbar der weitern Verhandlungen nicht achtend, nur auf den knienden Pagen blickt, der ihm die Fruchtschale bietet, den holden Knaben liebkost und an den Früchten sich erlabt, bis er plötzlich wie ein Tiger vorspringt, seinen entblößten Arm in die Höhe streckt und sich für verhext erklärt von König Eduards Weib, der argen Hexe ...

Heinrich Smidt.

366. Ludwig Dessoir Berlin, bis 1867

Abweichend von dem historischen Porträt ... spielt Dessoir den Richard III. mit Schnurr- und Kinnbart. Diese Abweichung ist nicht so unbedeutend, wie sie auf den ersten Blick scheinen möchte ... Für den rauhen, dämonischen Charakter Richards erscheint der von Dessoir gewählte, etwas struppige Bart, in welchem übrigens auch Garrick diese Rolle spielte, entsprechender als ein glattrasiertes Gesicht .... Neben dem dämonischen Element, welches

rastlos von einer Tat zur andern vorwärts drängt, liegt in Richard auch noch jenes hinterlistige, intrigante Wesen, jene vollendete Heuchelei. Dessoir hat beide Elemente zur schönsten Einheit verschmolzen; sein Richard ist zudem auch der historische Held ...

Denn einen Helden, einen in den greuelvollsten Kriegen gestählten Mann führt Dessoir uns vor. Wie Schlangen, welche das Haupt der griechischen Erinnyen oft schrecklich verzieren, fallen die langen Haare vom Scheitel herab, den Eindruck großartigster Wildheit hervorrufend. Diese grausen, wie aus Marmor gehauenen Gesichtszüge, diese furchtbaren Augen, welche geschäftiger als die Hand morden, dieser entsetzliche Trotz und Hohn, welche die bärtige Lippe umspielen, können schwerlich von einem anderen Darsteller so wiedergegeben werden. Die Brust ist kräftig, wie es dem Helden ziemt; die Krümmung des Rückens nur angedeutet; langsam wird der eine Fuß etwas nachgeschleift. Das mächtige Schwert mit dem Kreuzgriff wird, ungelöst von der langen Kette, gleichsam wie ein Spazierstock in der Hand geführt; es ist, als fühle sich der Held nur halb, wenn er das Werkzeug nicht fest umfasse, mit dem er durch Blut und Leichen den Weg zum Throne sich schon teilweise geebnet hat und jetzt vollends bahnen will. So tritt Richard in der ersten Szene vor uns auf .... Unnachahmlich ist das Organ und Mienenspiel Dessoirs in diesem Monologe, wo Richard nicht gezwungen ist, zu heucheln. Die dämonischste Wut bricht aus jeder Silbe, jeder Bewegung hervor. Den Ton diabolischen Humores, ohne welchen wir über den Blutdünger der ersten Akte nicht hinwegkommen, weiß Dessoir wunderbar zu treffen ...

Die Werbungsszene mit Anna. Schösse nicht, sowie Richard sich unbemerkt sieht, ein Blick der triumphierendsten Freude, des bittersten Spottes aus seinen schrecklichen Augen, man

würde glauben, er habe mit der ganzen Glut seines Herzens sich der Liebe zu diesem Weibe hingegeben . . . Wie der Vogel durch den Blick der Schlange ist sie gebannt durch diese schreckversteinenden Augen; das Überirdische dieses Dämon bringt sie willenlos in seine Gewalt. Der unterdrückte Hohn äußert sich um so schneidender in dem folgenden Monologe Dessoirs.

Die Mörder des Clarence haben die Vollmacht zu dem Bubenstück von Richard erhalten; mit welch freundlichem Backenstreich entläßt er sie, mit welchem Akzent spricht er die Worte:

„Ihr weint Mühlsteine, wie die Narren Tränen.
Ich hab euch gerne, Burschen: frisch ans Werk!"

Von ähnlicher Wirkung sind die Worte zu Buckingham:

„Mein anderes Selbst! Du, meine Ratsversammlung,
Orakel und Prophet! Mein lieber Vetter,
Ich folge deiner Leitung wie ein Kind."

Der Ton, der jetzt fast einen zärtlichen Klang annimmt, eröffnet einen Einblick in das Herz des gewaltigen Verbrechers, der sich freut, Männern zu begegnen, welche mit gleicher Kaltblütigkeit morden.

Die Bürgerschaft naht, geführt vom Mayor und Buckingham, um Richard die Königskrone anzutragen. Die vollendetste Heuchelei entwickelt der Künstler in dieser Szene. Wie die sonst rauhe Stimme verwandelt ist in das weichste Organ, ohne auch nur von fern an Karikatur zu streifen; wie er das Gebetbuch küßt, mit den Augen die größte Demut erheuchelt! Bei früheren Darstellungen dieser Rolle pflegte Dessoir, sobald das Volk, die Bischöfe und Buckingham entfernt waren, das Gebetbuch der Bürgerschaft nachzuschleudern, gleichsam in hervorbrechendem Ingrimme darüber, daß er vor einer so törichten Menge habe heucheln müssen. Durch einen allerhöchsten Wunsch bewogen, hat der

Künstler später diesen schön erdachten Zug weggelassen ... Richard ist König geworden. Von diesem Momente an beginnt der Selbstvernichtungsprozeß .... Seine Sicherheit und Überlegenheit verläßt ihn; nach dem Fluche der Mutter steht er vernichtet da; unbeweglich starrt sein Auge zu Boden; wie geistesabwesend zieht er mit dem Schwert einige Linien in den Sand.

Klanglos, dumpf, scheinbar ihm selber unbewußt entfahren seinem Munde die unüberlegten Weisungen an Catesby und Ratcliff. Da wird ihm gemeldet, Buckinghams Heer sei zerstreut, der Herzog selber gefangen. Bei Shakespeare stehen nur die Worte:

„Trag einer Sorge, Buckingham zu schaffen
Nach Salisbury; ihr andern zieht mit mir."

Da auf der Bühne die Szene, in welcher Buckingham hingerichtet wird, wegfällt, so klären die zwei Verse Shakespeares den Zuschauer über das Los Buckinghams nicht auf. Richard gibt daher deutlich den Befehl, den Herzog hinzurichten. Darauf spricht Dessoir die vier Worte: „Da hast du's, Buckingham", begleitet mit einer Gebärde und einem Mienenspiel, die mir nie aus dem Sinn kommen werden. Der Akzent, mit dem die wenigen Worte gesprochen wurden, hatte einen solchen Eindruck auf mich gemacht, daß ich diese Stelle als den Glanzpunkt der ganzen Leistung betrachtete. Ich sprach bei nächster Gelegenheit mit Dessoir hierüber und erfuhr folgendes. In der Lebensbeschreibung Garricks hatte er gelesen, daß Garrick in dieser Szene den stürmischsten Beifall geerntet habe. Nachforschend, wie dies möglich sei, fand er, daß Garrick sich den Zusatz erlaubt hatte: »That is much for Buckingham«, den Dessoir sich frei übersetzte in die uns verständlicheren Worte: „Da hast du's, Buckingham", und auch in seine Darstellung aufnahm ...

Otto Franz Gensichen.

367. Bogumil Dawison Wien, um 1851

Dawison sprach die Stelle:

„Ich schlug ja König Heinrich!"

mit dem größten Aufwand von Stimme und unnatürlichem Pathos; die darauf folgende:

„Doch deine Schönheit reizte mich dazu!"

mit gefalteten Händen und schelmisch blinzenden Augen im banalsten Konversationston; ebenso die Stelle:

„Nur zu, denn ich erstach den jungen Eduard!
Jedoch dein himmlisch Antlitz trieb mich an!"

Ein schallendes Gelächter des Publikums begleitete beide Stellen. Carl Sontag.

368. Bogumil Dawison Wien, 14. Februar 1852

Herr Dawison hat sich schon damit sehr schwer an Shakespeares Richard vergangen, daß er den „tapfern, krummen Wechselbalg", der sich zur Lust seinen „Schatten in der Sonne späht und seine eigene Mißgestalt erörtert", mit hohlem Pathos auf die Bretter bringen will und so auf den Fußspitzen einherwanken läßt, um die hohe Majestät damit anzudeuten, während der „Äsop doch in groben Rätseln faselt", und in Ermanglung eines bessern Gegenstandes selbst das eigene Ich, den einzigen Götzen, dem der Wüterich opfert, zum Vorwurfe seines Witzes sich erkiest. Die Herrschsucht Macbeths fordert den getragenen Pathos, die Selbstsucht Richards aber, der „nur Richard liebt", die Krone nur als Spielzeug des Despoten und das Zepter nur als Henkerkeule zu erringen strebt, verlangt Humor, um vor sich selbst nicht zum langweiligsten aller Bösewichter, zum eklen Schreckpopanz zu entarten. Was aber sollen wir erst dann noch bemerken, wenn wir diesen Richard mit einem Aufwande von Stimmitteln ausgestattet finden, wie einst die Wiener Kunst- und Drangperiode einen „Gaugraf, den

Wilden", oder einen „Hans von Schreckenstein", oder wie sonst die schauerlichen Schreckgestalten aus Leder und Eisenblech alle hießen, nur auszustatten wußte. Ein Richard sollte klüger mit seinem Stimmfonde umgehen, als sich selbst zuschanden schreien. Überhaupt bemühte sich Herr Dawison mehr, den tapferen Richard, „dessen Stimme brummend", in einen Poltron, bei dessen Lärmen die Kulissen zittern, umzukehren, und hoffte so, den Manen des großen Meisters gerecht zu werden, indem er, jedes Wort markierend, der Rede Gang vergißt und so voll Achtung für den Buchstaben der Schrift doch gänzlich deren Geist übersieht. Wahrlich, in solcher Fratze (wie dieser Richard um Anna wirbt) ward gewiß noch kein Weib gefreit und kein Königreich noch je mit solcher verzerrter Grimasse für ein Pferd ausgeboten. Mit kurzen Worten: Herr Dawison fand den Schlüssel nicht zu dieser Rolle, er fand die richtige Tonart nicht und tippte immerfort aufs neue an der Harfe Saiten, aber neuer, greller Mißton quiekte gellend in die frühere Dissonanz. Wie konnte es – nebenher bemerkt – Herrn Dawison beikommen, die „bucklicht, krumme" Mißgestalt in das enge Kleid, welches dieser Richard nach der Krönung trug, zu zwängen, welches entweder dem Zuseher das häßliche Bild des Mißgeschaffenen oder – wie es hier der Fall war – die Behauptung des Dichters als Lüge weisen mußte. Hätte doch der Herr Darsteller Hogarths herrliche Kopie von Garricks Richard seiner Aufmerksamkeit gewürdigt, er hätte daraus vielleicht doch etwas zu eigenem Nutz und Frommen – mindestens für den Kleiderschnitt – erfahren können.

Friedrich Hebbel.

369. Joseph Lewinsky Wien, 27. April 1874

Herr Lewinsky ist . . . der Mann nicht, welcher den Richard von einem Ende des Stückes bis zum andern zu tragen die

*Bogumil Dawison*
*als Richard III.*

Kraft besäße. Ihm fehlen zunächst die sinnlichen Mittel, zumal die kräftige, biegungsfähige Stimme; sein Organ ist gleichsam grau und ohne Modulation. So entsteht Farblosigkeit, Monotonie. Auch in der Auffassung Richards macht sich Einseitigkeit geltend; Herr Lewinsky betont zumeist den Heuchler, den Ränkeschmied und läßt die Größe, das Heldenhafte in dem Charakter fallen. Im ersten Aufzug noch ziemlich frisch, verliert er von Akt zu Akt an Kräften, und in den letzten Szenen ist er erschöpft.

Ludwig Speidel.

370. Joseph Lewinsky Wien, 1881—82

Als Richard deutete er die Gebrechen der äußeren Erscheinung, unter denen dieser hochfahrende Geist sich bäumt, diskret, aber entschieden an. Die linke Schulter war höher, der linke Arm, knapp an den Leib gedrückt und fast immer auf den Schwertgriff gestützt, schien verkümmert, der rechte Fuß schleppte nach, der Rücken wölbte sich unter dem anliegenden pelzverbrämten langen Rock aus grünem Samt, der seine kaum mittelgroße, stämmige Gestalt größer und hagerer erscheinen ließ. Unter der hochkrempigen, dunkeln Plüschkappe quoll das reiche, schlichte Blondhaar vor, das nach deutscher Knappenart in die hochgewölbte Stirn geschnitten war, ohne diese zu verdecken. Das bartlose Antlitz zeigte fast unverändert, doch zu düsterm Ernst gesteigert, die scharfgeschnittenen Züge des Künstlers mit ihrem Ausdruck imponierender Geistigkeit. . . .

Er trat von rechts auf und sprach den ersten Monolog in der Mitte der Bühne stehend, fast ohne die Stellung zu ändern, fast ohne eine Handbewegung. . . .

Nach Richards Selbstvorstellung (I, 1) war der Zuschauer über seine Persönlichkeit im klaren. Lewinsky liebte es, seine Charaktergestalten in die Grundfarbe *einer* maßgebenden

Eigenschaft zu tauchen, auf die er dann die das Bild abrundenden Züge in feineren Linien hineinpinselte: Richard war der kalt berechnende Egoist. Er verkörperte die Selbstsucht größten Stils, getragen von ererbtem Herrscherdünkel, von einem überlegenen Geiste und einer unbeugsamen Willenskraft. Der Zuschauer sah sich einer genialen Kraftnatur gegenüber, die ihn im Banne hielt, die furchtbar, aber nie verächtlich werden konnte.

Richards Ingrimm über seine Benachteiligung durch die Natur wurde von Lewinsky stark unterstrichen. . . .

Einen Hauptbehelf fand er in der Heuchelei. Er trug sie in breiten Strichen auf, doch immer so, daß der Zuschauer Richards wahre Gemütsverfassung nicht aus dem Auge verlor. Während ihm die Rede gegen Clarence honigsüß von den Lippen floß, verrieten verstohlene Triumphblicke und ein sarkastisches Zucken der Mundwinkel die Genugtuung, daß ihm der arme Gimpel auf den Leim ging. Mit seiner Verstellung gegen die Außenwelt hielt seine Ehrlichkeit gegen sich selbst Schritt. Diese Ehrlichkeit grenzte in ihrer brutalen Unbedingtheit oft an Zynismus, aber ihre Rücksichtslosigkeit hatte etwas Königliches.

Kaum allein, schnellte er aus seiner geschmeidigen Haltung empor, und der sanfte Ton schlug in schneidenden Hohn und drohende Bitterkeit um. . . . In dem Monologe (I, 2):

„Er kann nicht leben, hoff ich . . ."

erwuchs ein Satz aus dem andern mit logischer Notwendigkeit, bis die Entdeckung des schnellsten Auswegs, „der Dirne gnug zu tun", sich in satanischer Heiterkeit äußerte. Mit verhaltenem Kichern in der Stimme, die hier aus ihrer Baritonlage in die Fistel umschlug, sprach Lewinsky die Worte:

„Daß ich selber werd ihr Mann und Vater."

In der Werbung um Anna lag eine Intensität des Wollens,

die es glaubhaft machte, daß vor dieser aufs äußerste angespannten Energie jedes, auch das scheinbar unübersteigliche Hindernis zersplittern müßte. Richards Leidenschaft machte nur anfangs in ihrer Plötzlichkeit den Eindruck berechneten Spiels. Im Verlaufe der Szene wurde sie mit jedem Worte echter, überzeugender, unwiderstehlicher. Richard selbst stand schließlich unter ihrem Banne. Er hatte sich in Glut geredet. Eine Ekstase packte ihn – keine Ekstase der Liebe, aber der Entschlossenheit.... Dem schönen, schwachen Weibe gegenüber geriet sein Blut in Wallung. Je unentrinnbarer er sie verstrickte, desto stärker wirkte der von ihr ausgehende Reiz auf seine eigene Sinnlichkeit. Wenn er vor Anna auf den Knien lag und sie mit seinem Basiliskenblick bannte, war er ein Liebhaber, wenn auch einer aus der Schar der schwarzen Geister. Heiß und schnell in fliegendem Atem kamen die Worte, und maßlose Leidenschaft glühte in dem mit gedämpfter Stimme geflüsterten:

„Doch deine Schönheit reizte mich dazu. . . ."

. . . Die Worte:

„Ward je in dieser Laun ein Weib gefreit?"

waren ein Gemisch von teuflischem Jubel und menschlichem Staunen über einen Erfolg, den er sich selbst noch nicht recht glauben konnte. . . . Eine unsägliche Ironie umspülte die schmalen Lippen, wenn sie sich zu einem sauersüßen Lächeln verzogen über Annas sonderbaren Geschmack:

„Sie sind't, ich sei ein wunderhübscher Mann."

In der Szene mit den Frauen (I, 3) blieb Richard vollkommen kalt. Er heuchelte nie, wenn sein Zweck es nicht unbedingt forderte. Er stand mit dem Rücken zu Margareta (Charlotte Wolter), während sie ihm fluchte. Der Vorgang langweilte ihn, war ihm lästig – nichts weiter. Endlich, als sie ihre Rede zu ungeheurem Pathos steigerte, riß ihm die Geduld. Er drehte sich mit einer raschen Bewegung zu

ihr um, und, die Rechte gebieterisch ausgestreckt, das Haupt hochmütig zurückgeworfen, einen Flammenblick des Hasses auf sie schießend, schleuderte er den Fluch auf sie selbst zurück mit einem donnernden: „Margareta!“ das den Wirbel ihrer in wunderbar mächtigen und sonoren Tönen dahinbrausenden Worte wie ein dumpfgrollender Wetterschlag abschnitt... Den Segen der Mutter (II, 2) empfing Lewinsky in ehrerbietig kniender Stellung, während sich das etwas seitwärts geneigte Antlitz erst zu einem höhnischen Lächeln, dann zu einem leichten Gähnen verzog. In den Szenen mit Buckingham und dem Lord-Mayor (III, 1, 4) wuchs sein diplomatischer Spürsinn zu raffinierter Subtilität.... Dieser Richard hatte keine Impulse, er war völlig Herr seiner selbst. Nur ganz vereinzelt brach die wahre Stimmung seines Innern in einer unwillkürlichen Regung durch, wie in dem jähzornigen Aufbrausen gegen Hastings (III, 4).

„Wenn! Du Beschützer der verdammten Metze!“ ...
Wie immer auch Richard zum Zwecke seines staatenumwälzenden Planes Komödie spielte, verleugnete er niemals den König. Sein Anstand blieb immer fürstlich.... Auch spielte er nicht länger Komödie, als es nötig war. Kaum hatte er sich der Königskrone bemächtigt, so flog die Maske über Bord. Vom vierten Akt an war er „er selbst allein“. Unverhüllt zeigte er nun seine wahren Züge, das schauerlich-düstere Antlitz einer Kolossalgestalt des Bösen....
Nun vertrat ihm die Mutter den Weg (IV, 4). Er brauste auf, unmutig über die Verzögerung, entschlossen, sie nicht zu dulden. Da, auf dem Gipfel seiner Selbstherrlichkeit und Schnödigkeit, ereilte ihn sein Schicksal. Es fiel auf ihn mit dem Fluche seiner Mutter, deren Segen er verhöhnt hatte... In Richards Seele, die siebenfach gepanzert schien gegen alles menschliche Fühlen, war dennoch ein Punkt dem Empfinden offen geblieben: der Aberglaube. Diesen Punkt traf

*Josef Lewinsky*
*als Richard III.*

der mütterliche Fluch. Schon die Weisſagung, Richmond würde König werden, hatte ihm Eindruck gemacht (IV, 2); als ihm nun die Mutter ſeinen bevorſtehenden Tod verkündigte, zuckte er zuſammen wie unter einem Geißelſchlag. Er verſank in Nachdenken. Die Herzogin hatte ſich bereits entfernt, als er noch immer reglos, in Sinnen verloren, daſtand. Es war der Wendepunkt ſeiner Bahn, die er bisher unaufhaltſam hinangeſtürmt ... Der erſte Zweifel, der ſich in ſeine Bruſt ſtahl, der kleinſte Bruch, der ſeinen Willen ſpaltete, entſchied über ſein Geſchick. Entſchied rettungslos gegen ihn. Er war beſiegt, ehe er noch vor den Feind trat. ...

Helene Richter.

371. Richard Kahle Berlin, 13. Dezember 1873

Von allen Richardſpielern kommt Herr Kahle in ſeiner Auffaſſung und Darſtellung dem Wiener Burgſchauſpieler Lewinsky, bis auf gewiſſe Tonwandlungen ſogar, ſo in ſeiner tiefen Erſchütterung nach dem Fluche der Mutter, am nächſten. Das Tiefverſteckte, die grübelnde Bosheit, die aus Deſſoirs Darſtellung dieſer Figur am ſtärkſten hervorſprang, fehlt ihm; er nimmt Richards Heuchelei nur als einen Zug, nicht als die Wurzel des Charakters auf: der Held iſt bei ihm mächtiger als der überlegende Böſewicht. Dawiſon hatte vor Herrn Kahle den Vorzug eines dämoniſchen Naturells; wer Dawiſon perſönlich gekannt hat, weiß, daß in dem Aufflammen des Zornes, in der Ausgießung beißenden Hohnes und grauſamer Ironie er nur er ſelbſt zu ſein brauchte, um Richard bewundernswert zu ſpielen.

Karl Frenzel.

372. Friedrich Mitterwurzer Wien, Juni 1894

Ein in langſamen Bewegungen plump und geſtaltlos erſcheinender Körper, die eine – verdorrte – Hand faſt immer regungslos in die Hüfte geſtemmt, ein breites, bartloſes

Gesicht, in der Ruhe glatt, aber tausendfachen Ausdruckes im raschesten Wechsel fähig, dünne, farblose Lippen, eine niedere Stirn, braunes langes Haar, das er gerne mit beiden Händen über die Schläfen herabstreicht. . . .

Wenn er mit anderen zusammen ist, so scheint der Grundton seines Wesens eine derbe, ja rauhe, lärmende, fröhliche Offenheit; nur ein einziges Mal läßt er das Auge sich verraten, da, wo sein Neffe, der junge Richard, seiner Mißgestalt spottet; da wirft er einen giftigen Blick schräge vor sich hin, aber nur einen einzigen, gleich ist er wieder der gute, lustige Oheim. . . . Die Werbung um Prinzessin Anna an der Leiche des toten Königs Heinrich spielt er mit einer solchen sinnlichen Glut, daß auch wohlwollende Beurteiler meinten, er gehe zu weit, Richard fühle ja keine Leidenschaft für Anna... Fürwahr, kein andrer Richard-Darsteller hat uns noch diesen raschen Sinneswandel Annas begreiflich machen können. Aber Mitterwurzer! Mit welch zitternder Inbrunst umfaßt er ihre Knie, wie heiß flüstert er ihr das Geständnis seiner Liebe, seines Verlangens zu! . . .

Aber auch da, wo er mit seinen Vertrauten, die seine Pläne und seinen Mordsinn kennen, allein ist, ja, in seinen Selbstgesprächen, wo er sein innerstes Wesen auszusprechen scheint, verläßt ihn eine gewisse Laune fast nie. . . . Wenn Buckingham ihn fragt: „Was sollen wir tun, wenn wir verspüren, daß Hastings unseren Plänen sich nicht fügt?" so antwortet er das berühmte: „Den Kopf ihm abhaun, Freund", nicht etwa ingrimmig-fürchterlich, sondern so wie man jemanden, der etwas ganz Naheliegendes übersieht, mit gutem Humor darauf aufmerksam macht. Nach der großen Heuchlerszene mit den Bischöfen, wo er sehr stark aufträgt . . . sagt er das „Ruf sie zurück!" zu Buckingham in einem so burlesken Ton, daß sich auch das ernstere Publikum eines Lächelns nicht erwehren kann. Und selbst das „Bin ich gewillt, ein Böse-

wicht zu werden" in dem Eingangsmonolog begleitet er nicht mit einer teuflischen Grimasse ... sondern mit einem gemütlichen Lachen, als wollt er sagen: „Seht, wozu ich genötigt werde, es ist doch possierlich!" Mit solchen Zügen fällt er aber nicht etwa aus der Rolle; man fühlt doch, daß hinter diesen Mienen, diesem Lachen etwas Furchtbares steht, das wohl imstande ist, das Furchtbare zu tun, von dem seine Lippen sprechen, als wäre es bloßer Scherz.

Es kommt daneben freilich noch ein anderer Richard zum Vorschein als dieser humoristische Heuchler und Zyniker, bisweilen kocht eine brutale, zornige Wut in ihm auf – das heißt, es scheint so, denn wir können nie recht unterscheiden, ob sie gemacht ist oder ob wirklich. ...

Ein Zug aber war an diesem Richard stark, entschieden und unzweideutig ausgeprägt: das Kriegerisch-Mutige. Etwas Ehernes lag in ihm, das durch keine Schrecken, durch keine Drohung dauernd erschüttert werden konnte. Es ist wahr, er hat vor der Entscheidungsschlacht einen bösen Traum, aber es ist eben ein Traum -- nur im Traum windet er sich in Zuckungen, noch traumbefangen ist sein Aufschrei: „Ein anderes Pferd! Verbindet meine Wunden! Erbarmen, Jesus!" Und auch in dem folgenden Monolog, wo Gewissensbisse sich in ihm zu regen scheinen, hören wir nun den Widerhall des Traumes; mit dem Beginn des Kampfes ist jeder Schatten der Nacht hinweggescheucht. Das „Wohl tausend Herzen schwellen meinen Busen" kommt mit schmetterndem Klang aus seiner innersten Seele: da ist er, der echte Richard, jetzt ist kein Zweifel, wir erkennen ihn nun! Aus der wüsten Ungestalt mit dem Faunengelächter ringt ein in Erz gepanzerter furchtbarer Kämpfer sich los, ein Kämpfer um eine Krone, ein Reich, ein Leben.

Eugen Guglia.

373. Josef Kainz Berlin, 18. März 1896

Josef Kainz hatte den glücklichen Gedanken, den Humoristen in diesem gekrönten Mörder – wenn nicht zu entdecken – so doch hervorzuheben. Gleich im ersten Monolog, den er meisterhaft sprach, teilte er seinen Entschluß, ein Bösewicht zu werden, mit übermütigem Lachen mit. Dazu hatte er sich die Maske eines boshaften, witzigen Zwerges zurechtgemacht. So ergab sich die Notwendigkeit von selbst, überall da einen königlichen Schauspieler zu spielen, wo Richard nicht allein ist oder sich seinen Nächsten gegenüber verrät. Es versteht sich von selbst, daß Kainz diese Rolle in der Rolle sehr gut spielt ... Fritz Mauthner.

## Inszenierung

374. Berlin um 1828

In Berlin streichen sie .. im Richard die Margareta, die doch dem düstern Gemälde als Chor der Vergangenheit erst seinen ganzen erhabenen Charakter gibt. Dafür aber hat man die sinnreiche Maschinerie inventiert, die Geister dem Richmond bläulichweiß, dem Richard feuerrot erscheinen zu lassen. Und von solchen Possen, worin die heutige Bühnenkunst besteht, sollte ein Dichter lernen können?

Karl Immermann.

# Romeo und Julia

## 1. Romeo

375. Friedrich Julius — Dresden, um 1820

... Was die Darstellung des Romeo, dieses sonderbaren Charakters, betrifft, so ist bei diesem weit mehr zu loben, als einzuwenden, es ist das Größere erreicht. Der Schluß, der Abschied, die heftige Szene des zweiten Aktes wurden vortrefflich dargestellt. Mit dem auffallenden ersten Teile der Rolle schien der Künstler in einiger Verlegenheit. Shakespeare gibt allen seinen Leidenschaften der Liebe plötzliche Entstehung, plötzlichen Ausbruch; allein untersuchen wir tiefer, so wird dieses Plötzliche des unbegreiflichen Gefühls immer nur Schein sein. ..... Hätte Romeo Julien schon längst geliebt, wäre er einer ruhigen Trauer, einer Resignation in die Zukunft, einer Ergebung in das Schicksal fähig ... so wäre sein tragisches Ende ... durchaus unmöglich. – Für den Schauspieler ist diese frühere Sinnesart darzustellen eine sehr schwierige Aufgabe. Ich hätte hier mehr Ungestüm, heftiges Abspringen von einem Gefühle zum andern gewünscht, einen Humor, der an den des Hamlet streift. Ludwig Tieck.

376. Hermann Hendrichs — Berlin, 12. März 1852

... Der Beste war Hendrichs, bis auf den Grundfehler, daß er Romeo statt eines heißblütigen, überschwenglichen Italieners zu einem träumerischen Deutschen machte ... Aber seine Zärtlichkeit war so liebenswürdig, sein Ton so weich, empfindungs-

voll und schmelzend, so aus der Seele kommend, jede Stellung und Bewegung so graziös, edel und plastisch und schön, daß es eine Freude war. Nur zwei geradezu schlechte Szenen hatte er: erstens, als ihm die Amme Botschaft von Julien brachte, hörte er ganz phlegmatisch ohne alle Spannung zu, als wenn es ihn gar nichts anginge – und dann, als ihm im fünften Akt Balthasar Juliens Tod berichtet, rief er ganz sinnlos laut, schrie komödiantenhaft die Worte: „Ist es denn so? Ich biet euch Trotz, ihr Sterne!"

Feodor Wehl.

377. Clara Ziegler Leipzig, Sommer 1869

... Fräulein Ziegler spielte auch den Romeo. Das Spielen von Männerrollen durch Frauen stößt in Deutschland auf ziemlich allgemeinen Widerwillen und Widerspruch. Es gilt für einen überwundenen Standpunkt ... Mir ist es auch nicht leicht recht; aber bei gewissen einzelnen Rollen hab ich nicht soviel dagegen, wie die Mehrzahl unter uns. Zum Beispiel gerade beim Romeo nicht. Man schreit auf: gerade da ist es uns zuwider, bei diesem Typus eines Liebhabers! Darin eben liegt mein Grund, daß mich ein weiblicher Romeo nicht übermäßig stört. Für mich ist Romeo nicht eben der Typus eines Liebhabers, er hat mir nicht wahrhaft Fleisch und Bein mit seinem Übergange von Rosalinden zu Julien, mit seiner Knabenverzweiflung neben Pater Lorenzo, mit seinem Ritt von Mantua zur Gruft in Verona und dem sofort beschlossenen Selbstmorde. Es fehlen mir zu sehr alle realen Merkmale; er ist mir nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers. Seine nur sinnlichen Beziehungen verlieren für mich nichts, wenn eine Frau in diesen Mannskleidern steckt, weil ich diese nur sinnlichen Beziehungen ganz wohl abgeklärt brauchen kann

in der geschlechtslosen Darstellung. . . . Es fehlt der Figur das Knochengerüst; sie hat zu viel bloße Gallert.
Demnach hätte Fräulein Ziegler sie wohl darstellen können. Und doch konnte sie's nicht. Die Fülle von heißer Zärtlichkeit, welche der Dichter diesem jungen Manne eingehaucht, braucht wenigstens ein zärtliches Herz für die Darstellung. Fräulein Ziegler begnügte sich mit dem künstlich modulierten Tone der Zärtlichkeit, mit dem bloßen Redespiel, welches noch obenein der rhetorischen Sauberkeit und Genauigkeit ermangelt. „Es kommt alles bloß aus dem Halse" – rief ein Kritiker – „tiefer herauf wird nichts geholt."

Heinrich Laube.

378. Josef Kainz Berlin, 11. September 1895

Wie blutjung war . . . dieser Romeo! Wie hell und freudig konnte das Liebesglück aus seinen Augen strahlen! Mit wie finsterm Druck legte sich das Verhängnis auf seine Brust! Wie unbesonnen konnte dieser Jüngling toben! Wie kindlich ließ er sich tadeln und trösten! Wie männlich entschlossen zog er aus seinem „unselgen Mißgeschick" die letzte Folgerung! Es ist Herrn Kainzens eigenste Entdeckung, den verliebten Rosalinden-Romeo der ersten Szenen vom liebenden Julia-Romeo des eigentlichen Dramas scharf zu unterscheiden. Jener spielt mit seinen Empfindungen, dieser fühlt sie. Während der Julia-Romeo . . . in seiner ganzen innigen Natur dastand, geriet der Rosalinden-Romeo durch eine überscharfe Herauskehrung des Seelengigerl zuweilen an die Grenze der Parodie.

Paul Schlenther.

379. Josef Kainz

I, 1. Die knabenhafte Gestalt eines vornehmen Italieners schleppt sich müde über eine schmale, gewölbte Holzbrücke

Veronas. Man hat Muße, ihn zu betrachten. In die Farbe der Liebe ist er gekleidet: lose anliegende, dunkelrote Beinlinge, die sich an den Knien zu fröhlicher ausgeputzten Puffen erweitern; die Brust deckt bis nahe an die Hüften eine kurze Jacke, unter der ein bauschiges, weißseidnes Hemd am Halse, am Gürtel und den Ärmeln vorschaut; darüber fällt die rotsamtene „Klappe" in schönen, weichen Falten, sie wird durch einen breiten, goldverzierten Leibriemen zusammengehalten, an dem Degen und Dolch als scheinbar recht überflüssige Wehr hängen; ein stoffreicher Mantel mit vielen Zipfeln und Zacken ist über die linke Schulter gelegt und unter der rechten durchgezogen; die Stirn wird von dem tief herabgezogenen Barett fast verborgen ... Volles schwarzes Haar umrahmt das bleiche, feine, junge Gesicht und ist unterhalb der Ohren zu einem dicken Kranze aufgekämmt. Die Wangen sehen müde aus, die Augen übernächtigt; die ganze Haltung des jungen Montague sticht wie von den leuchtenden Farben des Gewandes auch seltsam ab von dem lebhaften Treiben der Stadt, durch die er schlendert, den Blick zu Boden gesenkt. ...

I, 5. Die alle Sinnenfreude abweisende Stimmung hält noch beim Betreten des Festsaals der Capulets an. Mit Gewalt zerren ihn die Freunde, die ihn aufmuntern und heilen wollen, über die Bühne, während der Hausherr sie begrüßt. Und nun verzichtet der Künstler auf das gangbare Mätzchen mit der Rose. Gewöhnlich läßt Julia in dem Augenblicke, da Romeo eintritt, eine Rose fallen, die er galant aufhebt und ihr zurückreicht. Dabei blicken sich beide in die Augen und bezeichnen so dem Publikum den Beginn ihrer Liebe. Sie verlegen die entscheidende Begegnung demnach auf die Szene, ganz gegen Shakespeares Absicht, der ein Feind solcher Pantomimen war und höchst feinsinnig den undarstellbaren Moment des Sichverliebens hinter der Ku-

*Josef Kainz*
*als Romeo.*

lisse annimmt. Auch eine Äußerlichkeit spricht hier gegen die meisten Romeodarsteller: sie treten ja maskiert in den Saal, Julia kann also die Züge des galanten Ankömmlings gar nicht erkennen! Im späteren Zwiegespräch, das in einer Ecke statthat, streift Romeo natürlich die Vermummung ab. Kainz folgt der Bescheidenheit des Dichters und geht erst noch, ein gelangweilter Rosalindenliebhaber, durch den Saal, ohne Julien zu erblicken. Dann stürzt er plötzlich aus den hinteren Gemächern heraus und ist mit einem Schlage verwandelt. Ein Jubel jagt durch seine Stimme, seine Glieder. Die schlaffen Bewegungen sind wie durch Zauber energisch geworden; wie eine Gerte biegt und streckt er sich ... Jedes Bild, das er braucht, strotzt von Kraft und Anschaulichkeit, und kräftig und anschaulich bringt er es auch zum Ausdruck. Selbst da er erfährt, sie sei eine Tochter seines Feindes, erfaßt ihn nicht bängliches Zagen, sondern eine jubelnde Opferfreude:

„Mein Leben ist meinem Feind als Schuld dahingegeben."

Mercutio und Benvolio mahnen ihn ans Weggehen; er fügt sich höchst unwillig.... Sie nehmen ihn unter die Arme, er ist wie an den Ort gebannt und wendet die Augen noch einmal sehnsüchtig nach dem Saale zurück, als könne er einen letzten verheißenden Blick Juliens auffangen ...

II, 2. Er sucht das Fenster Juliens und hebt sich, da ers gefunden, auf die Fußspitzen, um ihren Schatten hinter dem erleuchteten Glase zu sehen ... Da tritt sie auf den Balkon – er ist seines Glückes kaum mächtig, und eine einzige süße Melodie fließt in zartem, wonnevollem Piano aus seinem erblühten Munde; sie steigert sich zu glühender, berauschender Kantilene, sie wächst auch im Tempo an zu schnelleren Flügen, bis Juliens „Weh mir" ihn unterbricht. Er lauscht, und da sie wieder verstummt, schwärmt er bilderreich weiter... Nun hört er gar seinen Namen nennen und jauchzt mit

unterdrücktem Schrei auf. Ohne seinen Horcherplatz zu verlassen ... saugt er den Liebesschmerz Juliens ein wie eine süße Himmelsspeise; ein paar Zwischenrufe der Verzückung stößt er aus, bis er endlich nicht länger an sich halten kann: „Ich nehme dich beim Wort." Niemals, auch an den leidenschaftlichsten Stellen nicht, durchbricht ein lauter Tageston ihre zauberhafte mondliche Heimlichkeit. Und doch sind alle Tiefen in dem liebehungrigen und liebesstarken Jüngling aufgerührt. Fast zitternd steht er noch immer zu Füßen des Balkons, und nun fragt sie, ob seine Liebe ehrbare Vermählung wünsche: da schlagen die Glückeswogen über ihm zusammen, er wirft mitten in ihren Satz ein „Ja" ein, das Shakespeare nicht aufgezeichnet, dem er keinen halben Jambus zugewiesen hat und das dennoch mitten aus der Dichtung herausgeboren ist. – – Nach „Tausend gute Nacht" entfernt er sich, springt aber gleich darauf, ihrem Anruf folgend, zurück und am Balkon empor wie ein übermütiger Knabe, der vom Baume eine zu hoch hängende reife Frucht stehlen will. Er sucht dabei ihre Hand zu fassen, gleitet aber ab, findet dann einen festen Stützpunkt für seinen Fuß, hält sich mit der einen Hand am Geländer an, zieht mit der andern ihre Finger küssend an den Mund und schwebt so zwischen Himmel und Erde in taumelnder Erregung. Und wenn jetzt Julia von dem tändelnden Mädchen spricht, das sein Vögelchen am seidenen Faden entschlüpfen läßt und wieder an sich zieht, so verwirklicht er das Bild, indem er ihren Schleier, der herabhängt, erhascht und herzt, ihn endlich als Liebespfand an sich reißt und mit sich nimmt.

II, 6. Den Gipfel des Glückes erreicht Romeo in der knappen Szene bei Lorenzo, kurz vor der Trauung. Der Franziskaner versucht durch gute Lehren ... die überschäumende Leidenschaft zu glätten; aber Romeo hört nur mit halbem Ohre zu, strahlt von innerem Jubel, lächelt bald ihn an, bald in

sich hinein, und jeden zweiten Augenblick schaut er nach der Richtung, aus der die Geliebte ... erscheinen muß. Ein langgezogener plötzlicher Schrei – in die Rede des Paters hinein – dann stürzt er fort, ihr entgegen. Man sieht die Liebenden kurz darauf zusammen auftreten, eng aneinander gedrückt, Brust an Brust, Mund an Mund, die Arme schier in eins verschränkt: so schleift Romeo die junge Braut zu dem Alten. Vor Romeos Jauchzen kommt Lorenzo kaum dazu, ihr guten Abend zu wünschen; Julia endlich begrüßt den Alten, nachdem sie sich losgemacht, aber schon wieder schließt ihr Romeo den Mund, so daß Lorenzo humoristisch konstatieren kann: „Für mich und sich dankt Romeo." Als dann Julia ihre fünf herrlichen Verse spricht, gibt Romeo sie noch einmal frei, tritt zurück und neben den Pater, den er glückselig mit ausgestreckten Armen auf der Geliebten Schönheit hinweist; und gleich darauf bedankt er sich für ihr Geständnis durch eine neue Umarmung. Alle Sinnlichkeit in dieser Glückesszene ist vom Künstler in Schönheit und Grazie aufgelöst. ...

V, 1. Ein Held steht vor uns – wir kannten bisher nur den Knaben und den Liebhaber. Zwar ist er verbannt, fern von der Geliebten, aber das genossene Glück und die inneren Verheißungen lassen ihn das Geschick mit Würde tragen. ... Da sieht er Balthasar kommen ... läuft ihm entgegen, zieht ihn auf die Bühne und bestürmt ihn: „Sag, wie stehts?" – In heftigster Geschwindigkeit richtet er eine ganze Reihe von Fragen an ihn; plötzlich entdeckt er den Kummer auf dem Gesichte des schweigsamen Knaben, spricht nun von Wort zu Wort langsamer, leiser, unsicherer, ängstlich-erwartungsvoll, trinkt dann gierig die furchtbare niederschmetternde Antwort, daß Julia tot sei, schreit auf und bricht zusammen. Auf eine Bank ist er hingesunken in langem, stummem Schmerze, den Kopf in beide Hände vergraben. Es entsteht eine schreckens-

volle Pause. Dann lösen sich die Hände langsam vom Gesicht und streichen das wirre Haar zurück, wie um die Augen frei zu machen; er hebt den Blick zum Himmel, ohne sentimentale Kümmernis, mit festem Entschluß, anklägerisch, richtet sich in die Höhe und – mit einer mächtigen Geste – durchstreicht in der Luft den Schicksalssatz, den eine höhere Macht für ihn aufgeschrieben: „Ich biet euch Trotz, ihr Sterne!" Er, der im Beginne seines Glückes der Worte so viele fand ... hier faßt er seinen ungeheuren Schmerz und seine Todesbereitschaft zugleich in diese einzige Zeile! ... Wie ein Feldherr steht er da, der mitten im Pulverdampf strikte Befehle gibt. ... Die Szene mit dem Apotheker wirkt monumental dadurch, daß Kainz hier mit aller Schärfe die Gegensätze hervorkehrt. Dort der hungernde Greis, der am Leben hängt, hier der jugendliche Sieger über Leben und Schicksal. Bei den Worten: „Bist du so nackt und bloß ... und scheust den Tod?" tritt Romeo kopfschüttelnd zurück, mißt das elende, ausgemergelte Menschengerippe von oben bis unten und gewinnt daraus eine geradezu fröhlich-lachende Todeswilligkeit! – So trinkt er das Gift denn auch (V, 3) mit offenen Augen und königlicher Gebärde aus; die Hälfte des Fläschchens dem Tode, den Rest der Geliebten zubringend.

Ferdinand Gregori.

## 2. Julia

### a) Christian Felix Weißes „Romeo und Julia"

380. Karoline Kummerfeld Leipzig 1767

Goethe hat mir [Johanna Schopenhauer] erzählt, daß sie damals wirklich Furore gemacht, und wie er als Student zum Sterben in sie verliebt gewesen und sich im Leipziger Parterre die Hände fast wund geklatscht habe, wenn sie in

dem Weißeschen Trauerspiel als Julia auftrat, und in der Szene, ehe sie den Trank nimmt, die Ottern und Schlangen und Kröten von ihrem weißatlasnen Reifrock herunterschlenkerte, die sie in ihrer Phantasie daran heraufkriechen sah.

Goethe.

381. Sophie Friederike Hensel-Seyler Lübeck, 5. Oktober 1770

Die Julie ist eine Rolle, welche mit den Jahren und dem Körper der Madame Hensel wenig übereinkommt, allein auch hier verläßt sie ihre Kunst nicht. In den ersten Aufzügen verfehlte sie den unschuldigen, liebenden, angstvollen Ton der bedrängten Julie; sie entschädigte uns dafür durch ihre schönen malerischen Stellungen. Herr von Cappellet war Herr Ekhof..... Man erlaube mir eine kleine Vergleichung zwischen Herrn Ekhof und Madame Hensel in Ansehung der Sprache des bürgerlichen Trauerspiels. Ekhof spricht natürlich und überzeugt. Oft spricht er zu natürlich, vergißt die Würde, die sein Charakter auch in der Sprache erfordert, und erregt Gelächter ... Madame Hensel spricht als Kleopatra, Semiramis, Elisabeth mit Majestät und überzeugt, man hört die Königin. Als Julie überzeugt sie nicht; ihr Ton ist zu gesetzt.

Christian Heinrich Schmid.

382. Katharine Friederike Döbbelin Leipzig, 30. April 1771

Bei Madame Döbbelin als Julie anzufangen, so müßte ich ihre Rolle Zeile für Zeile durchgehen, um ihre ganze Schwäche zu zeigen. ... Wie sehr sie ihre Rolle outrierte, mögen Sie aus folgendem urteilen. Wenn sie sich zu Ende des ersten Akts aus der Ohnmacht erholt, so steht sie gleich munter und frisch vom Stuhle auf, peroriert und faselt herum, dann sinkt sie wieder entkräftet in die Arme der Laura, aus denen sie gar nicht kommen sollte. ....

Sie will, gleich ihrem Gemahl, jedes Wort mit Pantomime begleiten, welches zuweilen sehr abgeschmackt ausfällt. Wenn Julie z. E. von sich selbst sagt: „Da sitzt sie, ihr Haupt zur Erde gesenkt, wie eine zerknickte Lilie", beugt Madame Döbbelin bei den letzten Worten den Leib zusammen und legt den Kopf auf die eine Achsel, als wenn er zerknickt wäre. So habe ich ehedem einen berühmten Schauspieler den Salisbury spielen sehen, der, als er des Grafen Essex Tod erzählte, bei den Worten: „Weg flog der Kopf!" seinen Hut vom Kopfe warf. . . . .

Den letzten Akt spielt Madame Döbbelin am schlechtesten. Sie erwacht vom Todesschlafe ebenso schnell als von jener Ohnmacht und springt dem Romeo in die Arme. Ja, was noch ärger, sie verfällt mit einmal ins Lustige. . . . Der größte Teil des Parterre lief heraus, ehe dieser Akt noch zur Hälfte gespielt war . . .

Christian Heinrich Schmid.

383. Katharine Friederike Döbbelin Halle, 20. Mai 1771

Romeo und Julie ward aufgeführt am 20. Mai, und wie? Zuvor erteilten wir der Madame Döbbelin Lob und Beifall: jetzt ist Lob und Beifall zu wenig: Bewundrung müssen wir geben, und wir bewunderten sie mit dem wärmsten Gefühle. Himmel! welches Feuer der Aktion! welche Beredsamkeit des ganzen Körpers, welcher Ausdruck, welche Macht in allen Blicken! Unsre Herzen zerschmelzten vor Wehmut, und unsere Augen weihten der göttlichen Julie Tränen. Sie drangen zuerst in unsere Augen, da wir die Worte hörten: „Die Vögel des Himmels haben Steinklüfte, wo sie sich vor den Raubtieren verbergen" usw. Denn unnachahmliche Wehmut sprach sie aus. Bewundernswürdig war die Aktion in der letzten Szene des zweiten Akts: „Ich ging unbemerkt zum Zimmer hinaus, die Treppe hinunter" usw.

Und die trefflichen Monologen: „Ach geh nur, unbiegsamer Vater" usw. Ferner: „Um die Mitternachtsstunde?" usw. und vornehmlich: „Ach, wie ist mir geschehen" usw. Wer bei dem letztern Monologen nicht erbleichte, nicht fühlte, was mußte der für eine Seele haben? Die Worte: „Himmel und Erde und alle Elemente, fallt über uns zusammen" usw. erschollen mit einer Stärke, waren mit einer Aktion begleitet, daß sie mit der Gewalt eines Donners in mein Ohr drangen. Doch was soll ich viele Worte machen? Madame Döbbelin übertraf als Julie heute sich selbst, nachdem sie zuvor oft so viele andere übertroffen hatte. – . . .

Am 3. Juni ward wiederholt: Romeo und Julie. Wie vortrefflich Madame Döbbelin in diesem Trauerspiel sei, ist schon bei der ersten Vorstellung gesagt worden. Ich wage es doch zu sagen, daß sie dieses Mal sich noch glänzender zeigte als damals. Der Ton ihrer Stimme war stärker, ihre Aktion noch feuriger, und in keiner Szene war die bewundernswürdige Julia sich ungleich. Wer Augen hatte zu sehn, bemerkte so viele kleine Züge, z. E. da sie dem sterbenden Romeo den Todesschweiß mit dem Schnupftuche abwischte, daß er die Kunst und Einsicht der Madame Döbbelin nicht verkennen konnte.

Christian Adolf Klotz.

### b) Shakespeares „Romeo und Julia"

384. Friederike Schirmer Dresden, um 1820

Die ersten Auftritte gab sie ganz als das kindliche, unbefangene Mädchen, lieblich in der Erscheinung, welche aber auch schon ahnen läßt, daß die Knospe der Sehnsucht wohl nur die Gelegenheit abwartet, um mit aller Lebenskraft als Blume aufzubrechen. So sehen wir sie auf dem Balle und rührend in der Gartenszene der Nacht, eine Szene, wie sie in aller Poesie nur dies einzige Mal geschrieben ist.

Einschmeichelnd, mit silbernen Tönen vernahm man das süße Liebesgeschwätz, jede Nuance gefühlt, kein Ausdruck, kein Vers verloren. Die Szenen mit der Amme vortrefflich; sie fühlte so richtig, wie in diesem Stücke sich Komödie und Tragödie immer begegnen; sie war immer jugendlich und heftig, ohne geringe zu werden, gehalten und edel, ohne in jene leere Deklamation zu fallen. Der Abschied von Romeo wahrhaft zärtlich, ihr Zorn vorher groß gehalten, ohne Übertreibung kräftig. Mit dem Gefühl ihres Unglücks verändert sich ihr Wesen; der Geist, der zur Besinnung gekommen ist, springt plötzlich aus jener kindlichen Naivetät in die größte Bestimmtheit über; sie widersetzt sich, sie fleht und klagt – jenes Amen, das so vielsinnig ist, in dem sich tausend Gedanken und Gefühle vereinigen, sagte sie der Amme auf eine schreckliche Weise. Sie lernt nun auch trügen und gegen den Vater falsche Worte sprechen: das Spiel und die Sprache des Monologs, in welchem sie den Schlaftrunk nimmt, war meisterhaft, die Ausführung der Gemälde, die Steigerung vortrefflich, der Schluß erhaben.

Ludwig Tieck.

385. Auguste Stich-Crelinger Gastspiel in Wien, 21. Oktober 1820

Julie wirkte mit wundervollem, lieblichem Zauber auf Ohr und Herz. . . . Alles wurde für gut, echt und vollendet hingenommen . . . Ich trug in der Brust einen strengeren Richter, so süßflötend mir auch die Töne der Julie klangen. Zunächst paßt die hohe und knochenfeste Gestalt zu der liebegirrenden Julie, wie sie der große Brite sich dachte, wenig oder gar nicht; soll aber der Darstellerin nicht zur Last gelegt werden. . . . Aber daß ich bei Madame Stich, der Vergötterten, das Unbefangene eines vom Eindrucke erster Liebe überraschten weiblichen Gemütes vermißte, tat mir sehr wehe. Bei dem Geständnisse ihrer Empfindung – das Julie so schuldlos

und ohne Arg tun soll, wie die junge Rosenknospe, die sich dem Sonnenstrahle erschließt – schlug Madame Stich beschämt die Augen nieder, als ob sie sich einer Schuld bewußt fühlte. ... Auch die schauerliche Vision vor dem Schlaftrunke war mehr im Charakter einer Heldin als eines phantasiereichen liebenden Mädchens vorgetragen. Daß so etwas die Menge ... hinreißen ... kann, empfand ich an mir selbst. Ich zitterte am ganzen Körper; aber als die erste gewaltige Bewegung vorüber war, mußte ich mich fragen: Warum rasen denn die Leute? Es ist ja doch nicht wahr.

Carl Ludwig Costenoble.

386. Auguste Stich-Crelinger Gastspiel in Stuttgart, 18. Oktober 1833

Vollkommen Meister jeder Bewegung, zeigte uns die Künstlerin auch ... ein vollkommen gerundetes, malerisches Bild bei der Altanszene. Die Attitüde einer träumerischen Ruhe, welche dort durch die Nachtschatten die ersten Zuckungen erwachender Sinnlichkeit verriet, wechselte mit den schlagenden Lichtern einer schon entschlossenen Liebe ... Dieselbe Herrschaft über ihr ganzes Wesen ... entwickelte die Künstlerin im dritten Akte der Mutter gegenüber, da sie Romeo ein Gift zusenden will ... Unwillkürlich mußte man mit dieser Julie alle Schauer der Angst vor dem unheimlichen, modererfüllten Grabgewölbe durchmachen in der Szene, wo sie, beinahe bis zum Wahnsinn gesteigert, den gefährlichen Trunk nimmt ... Ich habe noch bei keiner Künstlerin einen Moment so mit einem Zuge geben sehen wie hier. Bei einem grell ausgerufenen „Tybald" rang Julie die Hände über die Stirne hin, und vor uns stand eine ganz andere: Alles Leben ermordet – keine Spur mehr jener schönen Sinnlichkeit – auf dem erblaßten Antlitze nur Todesschauer! – Dieser Moment entschied bei uns ...

August Lewald.

387. Karoline Bauer Leipzig 1836

Wie sehr ihr Spiel . . . selbst mit Aufopferung des Effekts, dem poetischen Verständnis huldigt, beweist unter anderem die Art und Weise, wie sie in der Szene auf dem Ball die Worte: „Ihr küßt recht nach der Kunst" – von jeder sonst üblichen Betonung verschieden – zu geben wußte. Diese Worte lassen sich im Sinne der Julia kaum recht deuten; man weiß nicht, wie Julia zu dieser auffälligen Rede kommt. In der Regel tappen die Darstellerinnen über diese Schwierigkeit sehr oberflächlich hin. Fräulein Fournier schlägt wie errötend den Blick dabei zu Boden. Fräulein von Hagn sieht dem Romeo dabei listig ins Auge, sowie denn diese Schauspielerin überhaupt dem Charakter einen Beigeschmack von moderner Schalkhaftigkeit gibt, von der das shakespearesche Mädchen nichts weiß. . . . Fräulein Bauer spricht die Worte gewissermaßen ganz harmlos ins Blaue, wie ein junges Ding einmal Gehörtes gedankenlos nachplaudert. Mich dünkt, Shakespeare habe so und nicht anders seiner Julia dergleichen in den Mund gelegt.

Gustav Kühne.

388. Julie Rettich Wien, Januar 1837

. . . I can now add my testimony to her power of depicting, with perfect grace and truth, that fervour of Italian girlish love which has so often been made the pierre de touche of a debutante with us.

Yet Madame Rettich has some drawbacks to overcome in acting this part. She is a wife and a mother; and though the symmetry of her fine forme is as perfect as ever, she has no longer that almost childish air which the character seems to demand. But she contrives most ably to overcome this difficulty, as well as every other that lies in her way; for she throws so much sweet

*Sophie Schroeder*
*als Grillparzers „Sappho".*

youthful music into the tones of her charming voice, that the imagination immediately receives the impression that exactly, »come Lammas-eve at night, she'll be fourteen«.

The pretty playful scene between Juliet and her nurse is, for what reason I guess not, altogether omitted ...

Frances Trollope.

389. Marie Seebach Gastspiel in Dresden, August 1856

... Ihre Darstellung ... näherte sich in mehreren Momenten dem Ideale einer shakespeareschen, physisch sechzehn- und geistig dreißigjährigen Julia, deren Bild der Dichter von mehreren Paletten gemalt hat. Liebenswürdig naiv, einfach unbefangen und doch schon ganz in ihrem geheimsten Gefühle vom magnetischen Strom der Neigung still entzündet ... stellte sie sich in ihrem ersten Zusammentreffen mit Romeo dar; voll tönender, empfindungsreicher Musik wirkte das Gespräch auf dem Balkon .. Das lyrisch Sympathische, welches diese Künstlerin kennzeichnet, kam in jener Szene zum vollsten Erguß. Trotzdem muß ich einschränkend bemerken, daß Fräulein Seebach bei der Deklamation sentimentaler Herzensregungen zuweilen in den Sprechfehler verfällt, den Ton etwas singend zum Schluß der Sätze in die Höhe zu ziehen, wodurch der Charakter der Frage entsteht, während es sich gewöhnlich um einen Ausruf handelt ...

Am bedeutendsten entwickelte sich die Darstellung bei dem Beginne der tragischen Konflikte. Ihr Schmerz, ihr Weinen, ihre Verzweiflung, ihr flutend aufsteigender Gefühlssturm bei der Trauerbotschaft der Amme machte so sehr den Eindruck der Wahrheit, wie ihn nur ein ... in reichsten Nuancen erregbares Herz wiedergeben kann. Noch ergreifender stellte sich die Visionsszene vor dem Schlaftrunk dar.

Otto Banck.

390. Marie Seebach 1856

... Wenn sie auch sonderbarerweise den Irrtum begeht, den Jammer über die Verbannung mit noch größerm, mindestens gesagt gleichem Schmerz zu modulieren als den über den vermeintlichen Tod, so verrät doch ihre ganze Haltung in der so überaus schwierigen Szene mit den Stricken die volle Befähigung, sich in die Größe der ihr gestellten Aufgabe hineinzudenken ...

Karl Gutzkows „Unterhaltungen am häuslichen Herd".

391. Marie Seebach Weimar 1857

Der Monolog im dritten Akt: „Hinab, du flammenhufiges Gespann" und die Balkonszene erinnerten mich lebhaft an die mir unvergeßliche Darstellung der Stich-Crelinger. Um so mehr bedauerte ich, bei einigen Stellen sie den Weg der Wahrheit verlassen zu sehen. Zunächst gehören dahin die Worte Julias (Akt I, Szene 5):

„O Wunderwerk! Ich fühle mich getrieben,
Den ärgsten Feind aufs zärtlichste zu lieben."

Sie sprach dieselben mit dem höchsten Pathos und setzte dann auf die Frage der Amme in schüchtern-naivem Konversationstone hinzu: „Es ist ein Reim, den ich von einem Tänzer soeben lernte." Mit solchen Sprüngen der Rhetorik, wenn sie nicht durch die Situation bedingt werden, habe ich mich nie befreunden können; sie kommen mir vor wie zwei widerstrebende Farben, die man ohne alle Vermittelung nebeneinander stellt. So sprach sie auch das Amen, nachdem die Amme ihr geraten, den Grafen Paris zu heiraten, mit einer wahren Donnerstimme, während hier ein hoffnungsloser, gebrochener Laut gewiß besser am Platze wäre.

Eduard Genast.

392. Agnes Sorma Berlin, 11. September 1895

... Einige Tropfen dieser [Kainzschen] unmittelbaren, flammend-sinnlichen Leidenschaftlichkeit würden der Sormaschen Julie von höchstem Gewinne sein. Die in Tizianschen Glutfarben leuchtende Erotik der Hochzeitsnacht bekommt durch sie etwas Gedämpftes. In der Abschiedsszene erschien mir ihre Julie schon etwas zu lange Frau und Gattin gewesen zu sein. Das Innigliche, Gemüts- und Gefühlvolle, Holde und Anmutsreiche beherrscht ihr Gebilde ebenso, wie das Kainzsche ... im Nervös-Leidenschaftlichen steckt ... Aber der Künstler hat schon so gut wie alles geleistet, wenn er eine innere Einheitlichkeit, ein organisch in sich abgeschlossenes Ganzes zu bieten vermag. Und da ist die Sormasche Julie ganz tadellos. Phantasie, Gefühl und Geist haben sich gegenseitig in die Hände gearbeitet, eine Gestalt von unmittelbarster Lebenswahrheit und sorgfältigster Durchbildung in den Einzelheiten zu gestalten. Und endlich, zum ersten Male, habe ich auch eine Julie gehört, welche den großen Monolog des vierten Aktes richtig aufgefaßt hat und ihn zu sprechen wußte; die hier, wo die Versuchung so nahe liegt, nichts leer und äußerlich Deklamatorisches gab, sondern wie der Dichter ein reizvolles, geistreiches Phantasiestück ... Natur- und Studierstubenpoesie gehen gerade hier durcheinander, und die Gestaltung dieses Monologs verlangt daher ebenso eine ursprüngliche Kunst von unmittelbarer Gefühls- und Einbildungskraft, wie eine Kunst des klügelnden Verstandes, des geistreichen Witzes und des Raffinements. Frau Sorma fehlt hier nichts mehr als eine etwas feinere Durcharbeitung.

Julius Hart.

## Malvolio

393. Theodor Döring — Berlin 1871

Jede Macht führt leicht zum Mißbrauch der Macht, und Dörings gewaltige komische Kraft hat ihn oft genug zum Possenhaften verleitet. . . . So ist – um das schlimmste Beispiel zu nehmen – Malvolio . . . dieser durchaus unfreiwillige Narr, bei Döring zu einem freiwilligen Narren geworden; er tritt heraus mit der Forderung »plaudite, amici«, und führt in diesem Sinne die ganze Rolle durch; Döring zeigt uns, zu wie zündenden komischen Wirkungen auf die Menge Malvolios Worte und Situationen ihm Gelegenheit bieten, aber er ist nicht der shakespearesche Malvolio, nicht der Malvolio, der wider Wissen und Willen nur für die übrigen Personen des Stückes, nicht aber in seinen eigenen Augen ein Narr ist; Dörings Malvolio kennt seine Narrheit, er führt sie mit Absicht und Behagen zum Ergötzen der Mitspielenden und des Publikums durch.

Otto Franz Gensichen.

394. Theodor Döring — Berlin, 9. Januar 1874

Herrn Dörings Malvolio ist uns allen lieb und vertraut; die Figur wie immer original; in der Szene, wo er den Brief findet, von tollster Komik. Diese sich selbst anbetende Dummheit, die, indem sie ihren Schatten betrachtet, noch dümmer und verblendeter wird, ward von dem Meister mit aller Schärfe und Sicherheit, in einer fast unverwüstlichen Kraft des Talents, durchgeführt.

Karl Frenzel.

395. Theodor Döring Berlin 1884 und 1888

24. Januar 1881. Döring, eben weil er Genie war, war ganz unkritisch und schoß in dieser seiner Kritiklosigkeit gelegentlich gänzlich vorbei. Zu seinen vielen Eitelkeiten zählte auch die, daß ihm, wie er versicherte, die Gestalten gleich „leibhaftig aufgingen", und dies war in der Tat seine große Seite; mitunter indes kam es vor, daß ihm die Gestalten zwar leibhaftig, aber nichtsdestoweniger falsch vor der Seele standen. Und zu diesen Gestalten gehörte der Malvolio. Döring gab ihn sozusagen als komische Figur aus erster Hand. Dies ist aber grundfalsch. Malvolios Komik ist erst Komik aus zweiter Hand. Zunächst ist er bloß wichtigtuerisch, aufgesteift-würdig und feierlich, und weil er von dem allem ein Erhebliches zu viel hat, wird aus dem unendlich ernsten Menschen ein unendlich komischer Mensch; aber das, was wir unmittelbar und als erstes haben, ist Ernst, nur Ernst. Die Komik treibt ihr Spiel nicht schon oben auf der Bühne, sondern beginnt erst mit der Wirkung des dargestellten Übermaßes auf uns. Darin versah es Döring völlig. . . .

13. April 1888. Döring, der auf seinen Malvolio so stolz war, gab ihn, mein ich, nicht richtig und verzieh mirs nie, daß ich den Beweis dieser Unrichtigkeit zu führen getrachtet hatte. Döring gab nicht das von der Blässe des Gedankens unangekränkelte, ganz in Borniertheit, Einbildung und Dünkel getauchte Charakter-Rhinozeros, sondern einen wichtigtuerischen, von einer dämonischen Eitelkeit besessenen Gecken. Dies nähert sich nun freilich der richtigen Auffassung, und man hätte sie gelten lassen, ja für vollrichtig hinnehmen können, wenn Döring sich auf die Wiedergabe dieser Elemente beschränkt und nicht nebenher noch zu sonderbaren Zutaten gegriffen hätte. Diese Zutaten: schlaues Augenzwinkern, überlegenes Stirnrunzeln, superior

pfiffiges Lächeln (namentlich in der Szene, wo Malvolio den Brief liest) – alle diese Zutaten schädigten das Charakterbild, weil sie seine Geschlossenheit, seine Reinheit störten. Döring gab die Rolle nicht wie von der Bühne, sondern wie vom Lutter und Wegnerschen Tisch her und spielte sie seinem Publikum bloß vor. „Seht, so werd ich das machen, so denk ich mir diesen Kerl, was meint ihr?" – und indem er so die Rolle mehr privatim zum besten gab, als sie drin aufgehend spielte, stand er kritisch darüber und amüsierte sich über des Dichters und sein eignes Gebilde. Geistreich und interessant genug und echt Döringsch, aber in gewissem Sinne doch der Tod der Rolle. Denn das Grundwesen Malvolios besteht gerade darin, daß er eines solchen Heraustretens aus sich selbst absolut unfähig ist.

Theodor Fontane.

396. Friedrich Mitterwurzer Wien 1877/1878

Als Malvolio erscheint er mit einer großen Glatze, rechts und links ein großes Büschel grauer Haare; er geht langsam, mit lächerlicher Grandezza, er spricht langsam, seine Bewegungen sind abgemessen und wollen zugleich elegant sein. Das Selbstgespräch im zweiten Akt, wo er sich vorstellt, wie es sein wird, wenn er durch eine vornehme Heirat Graf geworden ist, spricht er gleichsam mit leckeren Lippen, die kleinen glänzenden Äuglein blinzeln in die Ferne, jede seiner Gesten atmet Einbildung und Beschränktheit. . . Wie er . . . vor dem Fräulein in den gelben Strümpfen und den kreuzweis gebundenen Kniegürteln erscheint, begnügt er sich nicht mit dem „phantastischen Lächeln" und den Kußhänden, die ihm der Dichter vorschreibt; er geht mit vorwärtsgespreizten Beinen und deutet dabei bald rechts, bald links auf die Kniebänder und Strümpfe; sein Lächeln ist weniger „phantastisch" als von einer unendlichen Albern-

heit und zugleich süßlich lüstern. Im vierten Akt, wo er in der finstern Kammer eingesperrt ist, erhebt er ein klägliches Wehgeschrei, das wieder überaus komisch wirkt. Aus dem „Ich räche mich an eurer ganzen Rotte," mit dem er am Schluß abgeht, spricht wirkliche Bosheit, die aber niemandem sehr gefährlich erscheint, da sie mit solcher Beschränktheit verbunden ist.

Eugen Guglia.

397. Arthur Vollmer Berlin, 1907

... Auch Fontane würde eine ganze Weile brauchen, um seinen Vollmer wiederzuerkennen: so sachlich und seines Amtes voll steht dieser Diener neben seiner Herrin. So ist es recht. Kein Mätzchen fällt lästig. Wirklich komisch wird der Kauz nicht eher, als bis die Fopperei beginnt. Er liest Marias Brief. Dabei soll, nach Fontane, Döring durch schlaues Augenzwinkern, überlegenes Stirnrunzeln, superior pfiffiges Lächeln angedeutet haben, daß er den Schwindel durchschaue. Vor solchem Unverstand sind wir bei Vollmer sicher. Eine unsagbar belustigende Veränderung geht unmerklich mit diesem Malvolio vor sich. Der Domestik wird zum Männchen. Der pflichtgetreue Beamte, der die übrige Dienerschaft bis dahin nur durch seine Superklugheit und Salbungsvöllerei gereizt haben kann, wird jetzt, erst jetzt eitel und albern, ein Kindergespött, ein phantastisches Rindvieh. Es ist der grade Weg zum Wahnsinn, zur unverschuldeten Tragik des ausgewechselten Ich, oder zur Karikatur. Es ist bewundernswert, mit welch untrüglichem Instinkt Vollmer dem einen wie dem andern Extrem fernbleibt. Er schöpft mit seinen unfehlbaren Mitteln die ganze Komik der Situationen aus, ohne den Charakter zu verzerren, und hat dennoch, bei der Entdeckung des Betrugs, einen Schrei der gequälten Kreatur, einen Trotz und Ekel der Gebärde und der jähen Wendung, daß wir ... ergriffen sind.

Siegfried Jacobsohn.

## Nachtrag (zu S. 57)

# Lessing, Emilia Galotti

## Gräfin Orsina

51a. Sophie Friederike Hensel-Seyler Kiel 1782

.. Gleich rücksichtlich des Kostüms sah ich eine Veränderung, die Sie billigen werden. – Sie wissen, unsere [Kopenhagener] Orsina ist immer ... im höchsten Putz erschienen. Warum? habe ich mich selbst gefragt. Orsina wünscht eine heimliche einsame Zusammenkunft mit ihrem Geliebten mitten im Sommer auf dem Lande; warum denn dieser unvorteilhafte Staat? Und ich sah und bemerkte, daß Madame Seyler ebenso dachte *) ...

Mit Hypochondrie fing ihre Rolle an; mit der Verachtung, die der beleidigten Schwermut eigen ist, behandelte sie Marinelli; mit deren Spotte sagte sie: „Es ist wahr, es hat ihm nicht beliebt, zu antworten." Nun können Sie sich vorstellen, wie ihre ganze Hoheit, ihre Würde sich ausspricht; – ihren Spott, wenn sie sagt: „Wie er dasteht!"; ihre Betonung bei den Worten: „Wenn ich anders Ihre liebste"; wie sie ihm über die Schulter sah und sagte: „Verdammt über das

*) Daß Madame Seyler wiederum auf der andern Seite nicht vergaß, daß die Gräfin eine Dame sei, die den Hof besuchte, – beweist folgende Anekdote, die ich aus ihrem eigenen Munde habe. – Einst sah sie eine andere berühmte Schauspielerin diese Rolle spielen. Es beliebte dieser, vermutlich um zu zeigen, daß sie nicht fremd in Dosalo wäre, ihren Fächer auf einen Tisch im Saale zu werfen. – Madame Seyler, die sich in der Loge der Schauspielerinnen befand, drehte sich um und sagte: „Das Nachtzeug der Gräfin!" – Das war schlimm, allein es war gut!

Hofgeschmeiß!"; dann zu ihm hintrat, Marinellis Hand ergriff, indem sie sagte: „Nicht gelesen!"; dann sich zurückzog und es das zweite Mal weniger heftig sagte. Und nun die Replik von der Gleichgültigkeit; sie hat allen den Orsinen, die ich gesehen, Langeweile gemacht, ... allein Madame Seyler trug sie mit innerer Überzeugung, vollkommner Sicherheit vor ...

Hier sollten Sie sie nur gesehen haben, wie ihre Schwärmerei, sowie diese Vorstellungen in ihrer Seele lebendiger wurden, stieg, bis sie endlich voller Andacht sprach: „Allmächtige, allgütige Vorsicht! vergib mir!" Und nun das Heruntersinken zu dem matten, melancholischen Tone nachher; und als nun der Prinz hereintritt, wie sie hier ihre Ungewißheit, ob sie hinzutreten sollte, ausdrückte, – ich weiß es nicht, aber ich fühlte sie in meinem Innern; dann der schwermütige Spott, als Marinelli sagte, daß Appiani bei dem Prinzen wäre; und die Eifersucht, womit sie fragte: „Ist die Braut schön?"; dann die Wildheit, das wilde „Bravo", das Handklatschen, – es läßt sich nicht beschreiben. Allein nun eine Nuance, die mich ergriff. Als sie sagte: „Schwöre!", trat sie auf einmal zurück und sagte feierlich, mit Andacht: „Nein, schwöre nicht!", dann höhnisch oder abgebrochen: „Oder ja, schwören Sie nur!"

Aus der Szene mit Odoardo will ich nur einige wenige Stellen bemerken. Wie sie in die Höhe fuhr, als sie sagte: „Wahnwitzige? das war es also, was er Ihnen von mir vertraute?" und dann wieder schwermütig, nach der Pause: „Nun, nun, es mag leicht keine von seinen gröbsten Lügen sein!" „Das lustigste Schlaraffenleben, so lange es dauert!", sagte ... Madame Seyler mit Bitterkeit. „Auf seinem Lust-Lustschlosse", wiederholte Orsina, nach meiner Meinung, um das stärkste Gewicht darein zu legen; sie sagte es mit Spott. Noch eins. Madame Seyler sagte für sich: „Wirkt

es, Alter, wirkt es?" Es läßt sich als Orsinens triumphierenden Ehrgeiz verteidigen; allein es war kaum Lessings Meinung. – Nun aber noch die Replik vom Dolche, die sie so ganz nach meinem Herzen sprach und ausführte. Als sie die Replik: „Wann wir einmal alle, wir das ganze Heer etc." mit sehr mäßiger Heftigkeit anfing – dachte ich: „Woran denkt die Frau?" Aber nun steigerte sie allmählich, so vortrefflich, die Stimme wurde wild, das Gefühl verzog sich, daß ich erschrocken, hingerissen wurde; und so muß es sein – es muß steigern, um natürlich zu bleiben.

Ob ich denn gar nichts gegen diese Schauspielerin einzuwenden habe? Ja, etwas gar nicht Unwichtiges, wofür sie aber nicht kann. – Sie ist stark; wenn die Züge in heftiger Bewegung sind, verschwinden die Augen, die sonst schön und beredt sind. Übrigens hat sie, obgleich sie eben brustkrank war, ein herrliches Sprachorgan, die natürlichste und wärmste Rezitation und viel Adel in ihren Bewegungen.

K. L. Rahbek.

# Quellen und Anmerkungen

Kurze biographische Daten enthalten die Register.

Die Rechtschreibung der Texte wurde, ohne Antastung der sprachlichen Eigenart, modernisiert. Zusätze des Herausgebers stehen in eckigen Klammern.

Den Lebenden unter den Verfassern der Zeugnisse gilt mein Dank für die von ihnen freundlichst erteilte Erlaubnis, ihre Aufsätze zu zitieren, sowie für das liebenswürdige Interesse, das einzelne von ihnen der Sammlung bezeugten. Für gute Winke und freundliche Auskünfte bin ich meinem Freunde Dr. Kurt Jahn-Halle, den Herren Prof. Max Dessoir-Berlin, O. E. Deutsch-Wien, Dr. Hermann Michel-Leipzig, Dr. Heinrich Spiero-Hamburg, Prof. A. v. Weilen-Wien verpflichtet.

Wenn der Reichtum der Kgl. Bibliothek in Berlin versagte, durfte ich ihre Bestände dankbar durch die Hilfe des Herrn Professors Otto Görit (Görit-Lübeck-Bibliothek) und des Bibliothekars Dr. Hans Daffis von der Kgl. Universitätsbibliothek ergänzen. Für die Erlaubnis, Vorlagen zu den Bildertafeln aus ihren Sammlungen zu benutzen, danke ich Herrn Prof. Otto Pniower (Märkisches Museum), Herrn Dr. Döge (Lipperheide-Trachtenmuseum), Herrn G. R. Kruse (Lessingmuseum).

Der Herausgeber.

## „Faust"

1. Kunst und Leben. Aus Friedrich Försters Nachlaß hrsg. von H. Kletke, Berlin 1873, S. 213 f. — Über die Mephisto-Darstellung des Herzogs vgl. Briefe von F. A. v. Stägemann an K. E. Oelsner, Berlin 1901, S. 62.
2. K. J. Schröer, Faust von Goethe. Heilbronn 1881, S. LXXXIV. — Kritisch zerpflückt von Jakob Minor, „Merker", Wien 1911, Heft 7, S. 304 f.
3. Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft, hrsg. von Dohm und Rodenberg, 1870, III, S. 679 f. — Die beiden letzten Sätze des ersten Absatzes richten sich gegen Karl Seydelmann. — Über Laroches Mephisto vgl. F. Uhl, Aus meinem Leben, Stuttgart 1908, S. 25.
4. Aus dem Burgtheater, Wien 1889, II, S. 122. — 21. August 1832.
5. „Wien 1848—1888", Wien 1888, II, S. 366. — Neue Freie Presse, 16. März 1884; jetzt in der Sammlung „Schauspieler", Berlin 1911, S. 218.
6. H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin 1845, S. 241 ff. — Auf der Wiener Bühne erschien „Faust" in einer von Schreyvogel zusammengestellten Szenenauswahl zu Goethes Totenfeier,

24. Mai 1832. — Über Seydelmanns Mephisto vgl. E. von Bauernfeld, Ges. Schriften, Wien 1873, XII, S. 179. — F. Röse, Über die szenische Darstellung des Goetheschen Faust und Seydelmanns Auffassung des Mephistopheles. Berlin 1838, S. 44 ff. — G. Kühne, Porträts und Silhouetten, Hannover 1843, II, S. 335 f. — A. v. Sternberg, Erinnerungsblätter, Berlin 1856, II, S. 115 f. — G. Knispel, Erinnerungen aus Berlin an K. S. Berlin 1845, S. 73 f. — C. Reinhold, Jahrbücher der Gegenwart, Tübingen 1845, S. 1040 ff. — Hallische Jahrbücher von Ruge-Echtermeyer 1838, I, S. 365 f.

7. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Neuausgabe, Berlin 1905, II, S. 445. — Seydelmanns Brief vgl. Nr. 6.
8. R. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888, S. 272, 417. — Aus Immermanns Theaterdiarium.
9. Wie Nr. 6. S. 209 ff.
10. Porträts u. Silhouetten, Hannover 1843, II, S. 331, 338.
11. Öffentliches Leben in Deutschland 1838—1842, Leipzig 1842, S. 157 ff.
12. Seydelmann und das deutsche Schauspiel, Stuttgart 1841, S. 158 ff. — Moritz Retzsch (1779—1857) hatte 1816 Umrisse zu Goethes Faust in 26 Radierungen veröffentlicht.
13. Wie Nr. 10. II, S. 341 f. — Über Dörings Mephisto vgl. ferner: R. v. Gottschall, Aus meiner Jugend, Berlin 1898, S. 242. — H. Th. Rötscher, Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, V, S. 187 f. — O. F. Gensichen, Berliner Hofschauspieler, Berlin 1872, S. 113. — Fanny Lewald, Zwölf Bilder aus dem Leben, Berlin 1888, S. 110. — A. Glaßbrenner in Houben, Emil Devrient, S. 369. —
14. Deutsche Revue XV, 3, 56, „Ludwig Dessoir und seine Freunde".
15. Theodor Döring, Berlin 1878, S. 70 ff.
16. Deutscher Bühnen-Almanach, Berlin 1879, S. 153. — Bericht über Dingelstedts Münchener Gesamt-Gastspiel 1854.
17. Theater-Zeitung, Leipzig 1846, Nr. 21 vom 26. August.
18. Für meine Freunde, Lebenserinnerungen, Gießen 1894, S. 245. — Über Dawisons Mephisto vgl. ferner H. Th. Rötscher, Kritiken und dramaturgische Abhandlungen, Leipzig 1859, S. 162 ff. — Gustav Freytag, Ges. Werke Bd. 16, S. 314 f. — F. Gleich, Aus der Bühnenwelt, Leipzig 1866, II, S. 136 f.
19. J. Bächtold, Gottfried Kellers Leben, Berlin 1894, II, S. 333. — Brief Kellers an Lina Duncker, Zürich, Januar 1856.
20. Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, Leipzig 1862, IV, S. 196 f.

21. Ein Menschenalter Theater-Erinnerungen (1845—1880), Berlin, o. J., S. 152.
22. Wie Nr. 5, II, S. 364.
23. Briefe, hrsg. von Ed. Grisebach, Leipzig o. J. S. 454. — An Clemens Rainer, Frankfurt a. M., 29. Januar 1860.
24. Biographisches Jahrbuch, hrsg. von A. Bettelheim, XII, S. 211 (1907). — Vgl. ferner Bruno Bucher, Deutsche Revue XV, S. 325 über Lewinskys Mephisto, der „einseitig den stets verneinenden Geist herauskehrt".
25. Friedrich Mitterwurzer, Wien 1896, S. 82 ff.
26. „Der Tag." Berlin 1907, Nr. 113 vom 3. März.
27. Vossische Zeitung 1907, Nr. 104 vom 2. März.
28. „Die Schaubühne", hrsg. von S. Jacobsohn, 8. Jahrg., 1912, S. 213 ff.
29. 30. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hrsg. von L. Geiger Bd. I, S. 468 (9. Mai 1816); II, S. 67 (24. Mai 1820). — Fürst Anton Heinrich Radziwill, Komponist der Bühnenmusik zum „Faust", bereitete seit 1816 im Kreise der Berliner Hofgesellschaft eine Faust-Aufführung vor, die 1819 und 1820 stattfand. Den Faust spielte Pius Alexander Wolf, Gretchen Auguste Stich-Crelinger, Mephisto Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz (vgl. S. 9). Generalintendant Graf Brühl leitete die Vorstellung.
31. Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz, hrsg. von Biedermann, Leipzig 1887, S. 328 ff., 335 f. — An Goethe, 29. August und 12. September 1829. — Tiecks Desdener Faust-Einrichtung zu Goethes 80. Geburtstag wurde in Leipzig übernommen.
32. Wie Nr. 8, S. 416 f. — Aus Immermanns Theaterdiarium.
33. Wie Nr. 11, S. 160 f.
34. „Neue Freie Presse", Wien 1883, Nr. 6601 vom 13. Januar.
35. Max Reinhardt, Berlin 1910, S. 106 ff.

## „Iphigenie"

36. M. G. Saphirs Berliner Theater-Almanach auf das Jahr 1828, S. 145.
37. Morgenblatt für gebildete Stände 1822, Nr. 121 vom 21. Mai. — S. 42. „Hier ist das Schwert": Iphigenie V. Akt, 6. Szene.
38. Erinnerungsblätter, Berlin 1856, II, S. 117 f.
39. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, VIII. Jahrg., S. 199 f. — Mit einer Darstellung der „Iphigenie" wurde am 12. Oktober 1888 das alte Wiener Burgtheater geschlossen.
40. „Schauspieler", Berlin 1911, S. 308 ff. — Neue Freie Presse, Wien, 1900, 17. Juni.

## „Clavigo"

41. Erinnerungen, Leipzig o. J., S. 145. — Vgl. ferner über Seydelmanns Carlos: E. Curtius, Ein Lebensbild in Briefen, Berlin 1903, S. 284. — G. Knispel, Erinnerungen aus Berlin an K. S., Darmstadt 1845, S. 35 ff. — Deutsches Museum 1852, 2, S. 593 ff. — Immermann bei R. Fellner, Gesch. einer deutschen Musterbühne, Stuttg. 1888, S. 272 f. — Ed. Gans in Rellstabs „Berlin" 1835, Nr. 15. — Ed. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers II, S. 290. — H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben, S. 115 f.
42. Wie Nr. 12, S. 93 f.
43. Wie Nr. 7, II, S. 443, 446. — Vgl. Ed. Genast, aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers II, S. 290.
44. Grenzboten 1855, Nr. 13. — Gesammelte Werke Bd. 16, S. 311 f. Aufsatz über „Bogumil Dawison".
45. Wie Nr. 10, II, S. 340 f.
46. Wie Nr. 25, S. 82.

## „Emilia Galotti"

47. Dramaturgische Fragmente, Graz 1781, II, S. 421 f.
48. A. W. Ifflands Almanach für Theater und Theaterfreunde auf d. J. 1807, S. 33 ff.
49. Fr. Ludwig Schmidt, Denkwürdigkeiten, hrsg. von H. Uhde, Hamburg 1875, I, S. 101.
50. Briefe, die Seylerische Schauspielergesellschaft und ihre Vorstellungen zu Frankfurt a. M. betreffend. Frankfurt a. M. 1777, S. 10 f.
51. Literatur und Theater-Zeitung, Berlin 1778, I. Jahrg., 2. Teil, S. 278 f.
52. Zeitung für die elegante Welt, 1807, Nr. 159 vom 5. Oktober. — Vgl. ferner über die Orsina der Unzelmann-Bethmann: Friedrich Schulz, Berlinische Dramaturgie, Berlin 1799, II (8. Januar 1798). —
53. Wie Nr. 29, III, S. 311 (29. Oktober bis 2. November 1830). —
54. Vor und hinter den Coulissen, hrsg. von F. Adami, Berlin 1844, S. 399 f. —
55. Wie Nr. 39, VIII. Jahrg., S. 204 f. — Über das Kostüm Ch. Wolters in dieser Rolle vgl. M. Ehrenfeld, Charl. Wolter, Wien 1887, S. 26 f.
56. Briefwechsel zwischen Lessing und seiner Frau, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1870, S. 270. — Brief aus Wien, 15. Juli 1772.
57. Berliner Hofschauspieler, Silhouetten, Berlin 1872, S. 81 f. — Seydelmanns Ausspruch in Rötschers Biographie, S. 258.
58. Wie Nr. 40, S. 42.
59. Vossische Zeitung, 1887, Nr. 290 vom 25. Juni.

60. Friedrich Ludwig Schröder, Hamburg 1819, I, S. 234.
61. Wie Nr. 49, I, S. 250. — Johann Arnold Heise, Bürgermeister von Hamburg, war Schröders Jugendfreund.
62. Wie Nr. 50, S. 12.
63. Wie Nr. 49, I, S. 294.
64. „Berlin", eine Wochenschrift, hrsg. von L. Rellstab, 1835, Nr. 16 vom 18. April, S. 274. — Vgl. ferner über Seydelmanns Marinelli: Ed. Devrient, Gesch. der Deutschen Schauspielkunst, Neuausgabe, II, S. 444.
65. Wie Nr. 12, S. 98 f.
66. Kunst und Natur, Braunschweig 1828, III, S. 75 ff.
67. Biographie Friedrich Hebbels, 2. Auflage, Wien 1907, II, S. 266.
68. Kritiken und dramaturgische Abhandlungen, Leipzig 1859, S. 160 ff.
69. Friedrich Haase, eine dramaturgische Studie, Berlin 1898, S. 13 f.
70. Vossische Zeitung 1871, Nr. 87 vom 5. April.
71. Friedrich Mitterwurzer, „Das Theater" Bd. 13, S. 60 f. — Vgl. ferner über Mitterwurzers Marinelli: E. Guglia, F. M., Wien 1896, S. 81.
72. Neue Freie Presse, Wien, 1878, Nr. 4855 vom 3. März.
73. Vossische Zeitung 1894, Nr. 124 vom 15. März.

## „Nathan der Weise"

74. Henriette v. Bissing, Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, geb. Freiin von Imhoff, Berlin 1889, S. 315. — Brief an ihren Gatten, Heidelberg, 24. September 1811. — Vgl. ferner über Ifflands Nathan: (Carl Leman), Lessings Nathan auf der Berliner Bühne, Berlin 1843, S. 10.
75. Wie Nr. 64, 1835, Nr. 17 vom 25. April, S. 292 ff.
76. Wie Nr. 8, S. 272. — Aus Immermanns Theaterdiarium. — Über Seydelmanns Nathan vgl. ferner K. Gutzkow, Öffentl. Leben in Deutschland 1842, S. 173 f.
77. Wie Nr. 12, S. 130 ff.
78. Erinnerungen aus Berlin an Karl Seydelmann, Darmstadt 1845, S. 52 f.
79. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, Berlin 1847, V, S. 162.
80. Erinnerungen aus der Jugendzeit, Berlin 1899, I, S. 138.
81. Biographische Blätter, hrsg. von A. Bettelheim, II, S. 459 f.
82. Ludwig Eisenberg, Adolf Sonnenthal, Dresden 1896, S. 402 f.

## „Der Geizige"

83. Zeitgenossen, Leipzig 1818, III, S. 68 ff.
84. Aus dem Leben zweier Schauspieler, A. W. Ifflands und Ludw. Devrients. Leipzig 1838, S. 93 ff.

85. Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien, hrsg. von A. v. Weilen, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 19, S. 12.
86. Dramaturgisches Wochenblatt, Berlin 1815, Nr. 17 vom 28. Oktober, S. 132. — Chiffre: Fn. R. A.
87. „Die Gegenwart", Bd. 8, 24. Juli 1875, S. 55.

## „Der eingebildete Kranke"

88. Hamburgische Theaterzeitung, Hamburg 1792, I, S. 119 ff.
89. Berliner Dramaturgie, Erfurt 1877, I, S. 284.
90. Neue Freie Presse, Wien, 1878, Nr. 4909 vom 28. April.
91. Das Herzoglich Meiningensche Hoftheater, Leipzig 1887, S. 46 f.

## „Die Räuber"

92. Wirtembergisches Repertorium 1782, S. 165—169. — Sämtliche Schriften, hrsg. von Goedeke, II 374 f. — Über Ifflands Franz Moor vgl. ferner: H. Anschütz, Erinnerungen (Reclam) S. 56.
93. Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim. Stuttgart 1836, S. 40 f.
94. Weimarische Ausgabe Bd. 40, S. 171 ff. — Rezension des Iffland-schen Almanachs für Theater und Theaterfreunde 1807. Vgl. Biedermann, Goethes Gespräche, 2. Auflage, I, 470: Gespräch mit Riemer, 30. Dezember 1807.
95. Entwickelung des Ifflandischen Spiels, Leipzig 1796, S. 292 ff. — S. 104: Engels Schilderung des Furchtsamen vgl. J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik, Berlin 1785, I, S. 166: „Ebenso wird die heftige Furcht nicht erst den Körper wenden, eh sie zurücktritt; in gerader Linie wird der Fuß hinten ausgreifen und oft mehrere Schritte hintereinander in der nämlichen Richtung zurücktaumeln; besonders dann, wenn der Mensch den gefürchteten Gegenstand gern im Auge behalten will, um die ganze Gefahr zu ermessen . . ."
96. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, Leipzig 1805, Bd. 71, S. 168.
97. Briefe an Ludwig Tieck, hrsg. von Holtei, Breslau 1864, IV, S. 219. — Brief vom 27. November 1792.
98. Blumen- und Ährenlese aus meinem jüngsten Arbeitslustrum, Leipzig 1836, II, S. 331 ff. — Über Devrients Franz Moor vgl. ferner: Briefwechsel Goethe-Zelter, hrsg. von Geiger, I, S. 404. — F. W. Gubitz, Erlebnisse, Berlin 1868, II, S. 73.
99. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schroeders, Braunschweig 1847, II, S. 140 f. — An F. L. Schröder, 30. April 1816.

100. Wie Nr. 66, III, S. 344 f. — S. 119 „Flaxmannsche Kühnheit": John Flaxmann (1755—1826), englischer Bildhauer und Maler; hier sind wohl seine damals auch in Deutschland populären Zeichnungen zu Dantes Inferno gemeint.
101. Wie Nr. 78, S. 15.
102. Wie Nr. 10, II, S. 334 f.
103. Berliner Lichtbilder und Schattenspiele, Berlin 1843, 1. Heft, S. 34.
104. Kritische Wanderungen, Leipzig 1865, I, S. 285 f.
105. Wie Nr. 104. S. 308 f.
106. Biographisches Jahrbuch XII, S. 210 (1907).
107. Wie Nr. 40, S. 203 ff.
108. Buch der Heimat, Berlin 1910, II, S. 108 f.
109. Vossische Zeitung, 1890, Nr. 239 vom 25. Mai. — Vgl. E. Guglia, F. M., Wien 1896, S. 74 ff.
110. Berliner Tageblatt 1897, Nr. 252 vom 19. Mai.
111. Vossische Zeitung 1897, Nr. 234 vom 20. Mai.
112. Julius Bab und Willi Handl, Deutsche Schauspieler, Berlin 1908, S. 123.
113. Wie Nr. 8, S. 142. — Aus Immermanns Reisetagebuch.
114. Wie Nr. 4, II, S. 270.
115. Wie Nr. 85, I, S. 161.
116. Memorabilien, Hamburg 1843, II, S. 338 ff.
117. Wie Nr. 66, III, S. 390.
118. Lobgesang des Lebens, Rhapsodien, Berlin 1911, S. 158 ff.

## „Braut von Messina"

119. Wie Nr. 29, I, S. 66. – Brief vom 4. Juli 1803.
120. Dramaturgischer Beobachter, hrsg. von J. Carl Bernard, Wien 1814, Nr. 11 vom 26. Januar. — Auf Brentanos hier zum erstenmal erneuerte Rezensionen, vgl. Nr. 172 und Nr. 311, hat August Sauer (Euphorion Ergänzungsheft 1, 1895, S. 64 ff.) hingewiesen. Die Abschriften der Texte verdankt diese Sammlung der Freundlichkeit Dr. Elsa Weißels in Wien. — S. 137 „in Weimar": Unmittelbar nach dieser Weimarer Aufführung schrieb Brentano, von dessen Naturell nur ein Pedant Konsequenz fordern wird, an seinen Freund Arnim: „Die Braut von Messina ist mir ein erbärmliches Machwerk, langweilig, bizarr und lächerlich durch und durch. Der äußerst steife Chor macht eine Wirkung wie in katholischen Kirchen die Repetition des halben Vaterunsers von der Gemeinde." (R. Steig, A. v. Arnim und die ihm nahe standen, Stuttgart 1894, I, S. 97.) — S. 141 „Zumsteeg", Joh. Rudolf (1760—1802), durch seine Kompositionen Bürgerscher und Schillerscher Balladen bekannt.

121. Therese Devrient, Jugenderinnerungen, Stuttgart 1905, S. 81. — Vgl. ferner E. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers III, S. 69.
122. P. Schmidt, Sophie Schröder, wie sie lebt im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen und Kinder, Wien 1869, S. 161 ff.
123. Wie Nr. 64, 1835, Nr. 12 vom 21. März, S. 203 f.
124. Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur, herausgegeben von H. Th. Rötscher, Berlin 1848, I, S. 478.
125. Wie Nr. 29, I, S. 67 f. — Brief vom 4. Juli 1803.
125a. Heinrich von Collins sämtliche Werke, Wien 1814, VI, S. 381.
125b. Münchener Bilderbogen, Berlin 1879, S. 72, 75.
125c. Glossen. Zum Wiener Theater (1903—1906), Berlin 1907, S. 42 f.
126. Unterhaltungen für das Theater-Publikum, München 1833, Nr. 15 vom 7. August, S. 116 f.

## „Don Carlos"

127. Wie Nr. 83, III, S. 51 ff.
128. Schillers Briefwechsel mit Körner, Leipzig 1874, I, S. 276 f. — Brief vom 19. Februar 1789. S. 152 „Goldlahn": Lahn, Metalldraht, aus lat. lamina entstanden.
129. Wie Nr. 31, S. 39 f. — Brief vom 30. Mai 1807.
130. Wie Nr. 49, I, S. 291.
131. Wiener Lloyd 1864, Nr. 257 vom 17. September.
132. Wie Nr. 71, S. 67 f.
133. Wie Nr. 25, S. 136 ff.
133a. Vossische Zeitung 1909, Nr. 531 vom 11. November.
133b. „Der Tag", 1909, Nr. 266 vom 12. November.
134. Wie Nr. 99, II, 116. — Brief an Schröder, Mannheim, 30. Juni 1810.
135. Dresdener Abendzeitung 1822, Nr. 104—111, vgl. Marterſteig, P. A. Wolff, Leipzig 1879, S. 159.
136. Wie Nr. 36, S. 293.
137. Wie Nr. 79, V, S. 175 f.
138. Wie Nr. 104, I, S. 207.
139. Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, Leipzig 1853, S. 249.
140. Briefwechsel zwischen Ed. und Therese Devrient, Stuttgart 1909, S. 356 f. — Brief aus Berlin, 18. März 1860.
140a. 50 Jahre Hoftheater, Wien 1900, II, S. 73.
141. Zerline Gabillon, Stuttgart 1894, S. 34 f.
142. Neue Freie Presse 1879, Nr. 5196 vom 13. Februar.
143. Vossische Zeitung 1898, Nr. 582 vom 13. Dezember.
144. „Der Tag", 1909, Nr. 266 vom 12. November.

## „Jungfrau von Orleans"

145. Marbacher Schillerbuch, hrsg. von O. Güntter, II, S. 347 ff. — Brief an Schiller aus Berlin, 3. Januar 1802.

146. Tagebücher, Hamburg 1870, XIV, S. 362 vom 28. August 1858.
147. Kleists „Berliner Abendblätter", 1810, 49. Blatt vom 26. November.
148. Charlotte v. Schiller u. ihre Freunde, Stuttgart 1862, II, S. 124. — Brief an Charlotte aus Berlin, 17. Juli 1803.
149. Wie Nr. 20, II, S. 46 f.
150. Wie Nr. 52, 1822, Nr. 131 vom 8. Juli.
151. Frohe Jugendtage, Lebenserinnerungen, Leipzig 1902, S. 147 ff.
152. Wie Nr. 79, V, S. 182 f.
153. Wie Nr. 39, VIII. Jahrg., S. 199.
154. Wie Nr. 89, II, S. 336 ff.
155. „Der Tag", 1910, Nr. 240 vom 13. Oktober.
155a. Wie Nr. 145. — Bernhard Anselm Weber (1766—1821), seit 1792 Musikdirektor in Berlin, komponierte drei Jahre später auch die Bühnenmusik zum „Wilhelm Tell". — Schillers „Jungfrau von Orleans" war die Abschiedsvorstellung im alten Nationaltheater, dessen neues Gebäude 1802 eingeweiht wurde.
156. Wie Nr. 29, I, S. 85. — Brief vom 7. September 1803.
157. Erinnerungen eines weimarischen Veteranen. Leipzig 1856, S. 202 f. — Vgl. eine ähnliche Äußerung Schillers in Gubitz' „Berühmten Schriftstellern der Deutschen", Berlin 1854, I, S. 144 f.
158. Wie in Nr. 128, II, S. 397 f. — Brief aus Dresden, 27. Januar 1802.
159. Wie Nr. 20, I, S. 140 f. — Hofkammerrat Franz Kirms, als Mitglied der Theaterkommission Goethes Beistand bei der geschäftlichen Leitung der Weimarer Bühne.
160. Aus unserer Zeit in meinem Leben, Stuttgart 1854, I, S. 576.
161. A Tour in Germany and some of the southern provinces of the Austrian Empire in the years 1820, 1821, 1822. Edinburgh 1825, S. 260 f.
162. Wie Nr. 8, S. 405 f. — Aus Immermanns Theaterdiarium.

## „Kabale und Liebe"

163. Jean Baptiste Baison, ein Lebensbild, herausgegeben von einem Schauspieler. Hamburg 1851, S. 104. — Ottilie Assings Autorschaft verrät Rudolf v. Gottschalls Aufsatz „Erinnerungen aus der Theaterwelt". Vossische Zeitung 1909, Nr. 103 vom 3. März.
164. Wie Nr. 20, IV, S. 14 f.
165. Causerien über Theater, Berlin 1905, S. 362 f. — Vossische Zeitung 1872, Nr. 234 vom 6. Oktober.
166. Vossische Zeitung 1889, Nr. 284 vom 21. Juni.
167. Wie Nr. 7, II, S. 548 Anm.
168. Wie Nr. 20, IV, S. 14 ff.
169. Wie Nr. 57, S. 114.

170. Vossische Zeitung, 1878, Nr. 121 vom 25. Mai.
171. Wie Nr. 25, S. 79 f.
172. Wie Nr. 120, Nr. 17 vom 9. Februar 1814. — „Der Ring", Lustspiel von Fr. L. Schröder nach Farquhars »Constant couple«, seit 1784 auf dem Spielplan des Burgtheaters. — „Die Schuld", Adolf Müllners Tragödie, erste Aufführung am 27. April 1813 in Wien.

## „Maria Stuart"

173. Wie Nr. 157, S. 96 f.
174. Schillers Briefe, hrsg. von F. Jonas, IV, S. 300 f. — Briefe aus Weimar, 23. September 1801. — Über die Unzelmann als Maria vgl. ferner „Aus K. L. v. Knebels Briefwechsel", hrsg. von Düntzer, Jena 1858, S. 140.
175. Weimars Album zur vierten Säkularfeier der Buchdruckerkunst. 1840, S. 153.
176. Wie Nr. 52, 1807, Nr. 162 vom 9. Oktober.
177. Wie Nr. 66, III, S. 384 ff.
178. Sämtliche Werke, hrsg. von Grisebach IV, S. 419 f. — Brief an Immermann, Düsseldorf, 16. März 1835.
179. Wie Nr. 89, II, S. 314 f.
180. Wie Nr. 39, VIII, S. 199.
181. Menschen und Masken, Berlin 1909, S. 26.
182. Wie Nr. 175, S. 154.
183. Wie Nr. 29, II, S. 42. — Brief vom 17. September 1819.
184. Wie Nr. 66, II, S. 269 ff.
185. Wie Nr. 37, 1819, S. 845 f.
186. Wie Nr. 37, 1822, Nr. 122 vom 22. Mai.
187. Wie Nr. 104, I, S. 424 f.

## „Wallenstein"

188. Allgemeine Zeitung, 1799 vom 31. März. — Säkularausgabe XVI, S. 115.
189. Dramaturgische Blätter, Leipzig 1852, I, S. 80 ff., 99 ff. — Über Flecks Wallenstein vgl. ferner: Ed. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers II, S. 184 f.
190. „Berlin", eine Zeitschrift, hrsg. von J. G. Rhode, 1799, I, S. 195 ff.
191. Wie Nr. 84, S. 127 ff.
192. Briefe über Ifflands Spiel in Leipzig zu Ende des Junius 1804, Leipzig 1804, S. 123 ff.
193. Wie Nr. 49, I, S. 178 f. — Wie Nr. 66, I, S. 405 f.
194. Ludmilla Assing, Gräfin Elisa von Ahlefeldt, Berlin 1857, S. 233 ff. Brief an die Gräfin aus Magdeburg, 8. Mai 1824. Über Eßlairs Wallenstein vgl. Grabbe, sämtl. Werke, hrsg. v. Grisebach, IV, S. 37.

195. Wie Nr. 189, I, S. 94 ff. — Hebbels Tagebücher 1838, 3. April bis 1. Mai, Werners Ausgabe Nr. 1088, I, S. 235 f.
196. Wie Nr. 10, II, S. 319.
197. August Lewalds Unterhaltungen für das Theaterpublikum, München 1833, S. 147 ff. — „Breslauer Theaterchronik." Über Anschütz' Wallenstein vgl. H. Laube, Theaterkritiken u. dramaturg. Aufsätze, Berlin 1906, I, S. 103 f.
198. Wie Nr. 10, II, S. 306 f.
199. Wie Nr. 40, S. 134 f.
200. Helene Bettelheim-Gabillon, Ludwig Gabillon, Wien 1900, S. 116 f. — Brief an Betty Paoli, 18. November 1861.
200a. Am sausenden Webstuhl der Zeit, Leipzig 1869, II, S. 232.
201. Eduard von Bamberg, Otto Lehfeld, Halle 1886, S. 48 f.
202. Neue Freie Presse 1884, Nr. 7030 vom 23. März.
203. Biographische Blätter, ed. Bettelheim, II, S. 458 f. — Über Mitterwurzers Wallenstein vgl. E. Guglia, a. a. O. S. 117 ff.
204. Wie Nr. 165, S. 77 f. — Couleur de pensée (Stiefmütterchen): violettbraun.
205. „Die Schaubühne", Jahrg. III, S. 116 f.

## „Wilhelm Tell"

206. Wie Nr. 84, S. 148 ff. — Über Ifflands Tell vgl. G. Merkel, „Der Freimütige", 1804, Nr. 137 vom 10. Juli.
207. Wie Nr. 85, S. 215 f., S. 270. — S. 244. Pistor: Karl Pistor (1780—1843), Schauspieler, seit 1826 am Wiener Burgtheater.
208. Wie Nr. 49, I, S. 291 f.
209. Allg. deutscher Theater-Almanach auf das Jahr 1822, Braunschweig, S. 290 ff., 297 f. — Über Eßlairs Tell vgl. A. Wendt, Zeitung f. d. elegante Welt, 1822, Nr. 129 u. 130. — Costenoble, Aus dem Burgtheater I, S. 300. — L. Halirsch, Dramaturg. Skizzen, Leipzig 1829, II, S. 130 ff.
210. Gesammelte Schriften, Wien 1873, XII, S. 169. — „Aus Alt- und Neu-Wien".
210a. Wie Nr. 140a, II, S. 71.
211. Wie Nr. 57, S. 60 f.
212. Wie Nr. 89, II, S. 140 ff.
213. Wie Nr. 4, II, S. 286 f.
214. Wie Nr. 125c. S. 51 f.

## „Hamlet"

215. Über Brockmanns Hamlet, Berlin 1772, S. 10, 12, 15 ff., 21 ff., 33, 35, 40, 44 ff., 56. — Gustav hieß Horatio in Heufelds und Schröders Hamlet-Übersetzung.

216. Ed. Bodemann, Joh. Georg Zimmermann, Hannover 1878, S. 288 f. — Brief an J. G. Zimmermann, 29. Januar 1778.
217. Wie Nr. 51, 1779, II. Jahrg., S. 37 ff. — Bernfeld hieß Marcellus in Heufelds und Schröders Hamlet-Übersetzung. Über Schröders Hamlet vgl. F. L. W. Meyer, F. L. Schröder, Hamburg 1819, I, S. 308. — Jos. Lange, Selbst-Biographie, Wien 1808, S. 96.
218. Wie Nr. 51, 1780, III. Jahrg., S. 664 ff., 680 ff. — Oldenholm hieß Polonius in Heufelds und Schröders Hamlet-Übersetzung.
219. Wie Nr. 29, I, S. 458. — Brief vom 24. April 1816. — Wie Wolff „im eigentlichen Sinne" sein Schüler sei, erzählt Goethe Eckermann am 11. Oktober 1828.
220. Wie Nr. 20, II, S. 118 f.
221. Wie Nr. 37, 1818, Nr. 240 ff. — Vermischte Schriften, Stuttgart 1824—26, II, S. 301 ff.
222. Charpie, eine Sammlung vermischter Aufsätze, Breslau 1866, II, S. 53. — Gedächtnisrede auf P. A. Wolff, gehalten in Berlin 1830.
223. Hormayrs Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1823, S. 833.
224. Wie Nr. 4, II, S. 62 ff., S. 280. — Über Loewes Hamlet vgl. G. Kühne, a. a. O. II, S. 314.
225. Wie Nr. 10, II, S. 321 f.
226. Wie Nr. 79, V, S. 150.
227. „Unterhaltungen am häuslichen Herd, hrsg. von K. Gutzkow, 1854." — Vgl. H. H. Houben, Emil Devrient, Frankfurt 1903, S. 131 f.
228. Wie Nr. 151, S. 99.
229. Wie Nr. 163, S. 105 f.
230. Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze, hrsg. von A. v. Weilen, Berlin 1906, I, S. 65.
231. Wie Nr. 140a, II, S. 71 ff.
232. Wie Nr. 18, S. 246. — Über Dawisons Hamlet vgl. Rötscher, Kritiken u. dramaturg. Abhdlgn., 1859, S. 152 f. — Genast, Aus dem Tagebuche IV, S. 194 f.
233. Das Burgtheater, Ges. Werke, hrsg. von Houben, XXX, S. 4. — Vgl. wie Nr. 230, II, S. 386.
234. Briefe an eine Freundin, hrsg. von La Mara, Leipzig 1894, S. 58 f.
235. Grenzboten 1855, Nr. 13. — Ges. Werke XVI, S. 314.
236. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, XVI, S. 329 f.
237. Briefe, hrsg. von R. M. Werner, IV, 275. — An Christine Hebbel, Berlin, 17. April 1851.
238. Wie Nr. 230, I, S. 123 ff.

239. Wie Nr. 81, II, S. 453. — „Mellefont", in Leſſings „Miß Sara Sampſon". — Über Sonnenthals Hamlet vgl. Speidel, Neue Freie Preſſe 11. Juli 1880.
240. Wie Nr. 236, XVI, S. 338.
241. Wie Nr. 236, Jahrg. 41, S. 13 ff.
242. Kainz als Hamlet, Zürich 1911, S. 270 ff.
243. Hamlet auf der deutſchen Bühne, Berlin 1909, S. 124.
244. Abſchied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne, Wien 1802, S. 109 ff.
245. Die Schauſpielerſchule, Quedlinburg 1810, S. 137 ff. — Hamlet-Aufführung „nach Wilhelm Meiſter", wie der Regiſſeur angibt.
246. Briefe in die Heimat auf einer Reiſe durch Deutſchland und Frankreich, Altona 1820, II, S. 103 f.
247. Wie Nr. 8, S. 344 ff. — Aus Immermanns Theaterdiarium, mit Einſchüben Fellners. Vgl. Grabbe: „Das Theater in Düſſeldorf", Sämtl. Werke hrsg. von Griſebach, IV, S. 26.
248. Voſſiſche Zeitung, 1874, Nr. 125 vom 2. Juni.
249. Wie Nr. 35, S. 159 f., 152. — Beerbohm Tree aus London hatte 1907 in Berlin ein Gaſtſpiel mit ſeiner Truppe gegeben.

## „König Lear."

250. Wie Nr. 60, I, S. 307, 314, 342 f. — Über Schröders Lear vgl. F. Matthiſſons Briefe, Zürich 1802, S. 318. — Coſtenobles Tagebücher von ſeiner Jugend etc., hrsg. von Weilen, I, S. 47.
251. Erinnerungen aus meinem Leben, aus dem Däniſchen von L. Kruſe, Leipzig 1830, II, S. 269 f. — Brief an eine Freundin.
252. Dramaturgiſche Monate, Schwerin 1790, IV, S. 1088 ff. — Wie Nr. 83, III, S. 48 ff. — Schröders eigene, 1778 zuerſt aufgeführte „Lear"-Bearbeitung.
253. Wie Nr. 49, I, S. 293.
254. Wie Nr. 125a, V, S. 276 f.
255. Phantaſus III, S. 507 ff. — Wie Nr. 189, II, S. 46 f.
256. W. Koffka, Iffland und Dalberg, Leipzig 1865, S. 371 f. — Protokoll des Mannheimer Theaterausſchuſſes, 19. Sitzung vom 7. September 1784.
257. Wie Nr. 125a, V, S. 275 ff.
258. Wie Nr. 66, III, S. 194.
259. Wie Nr. 98, II, S. 356 ff. — Über Devrients Lear vgl. Genaſt, Aus dem Tagebuche uſw. II, S. 232 ff.
260. Wie Nr. 236, II, S. 293, 297.
261. Jugenderinnerungen, hrsg. von E. Friedel, Berlin 1907, II, S. 378.

262. Wie Nr. 189, II, S. 248 ff. — Anschütz „Erinnerungen" S. 82. — Über Anschütz' Lear vgl. Costenoble, Aus dem Burgtheater I, S. 174. — H. v. Friesen, L. Tieck, Wien 1871. I, S. 202 f.
263. Wie Nr. 10, II, S. 304 ff.
264. Wie Nr. 230, II, S. 365.
265. J. Schnitzer, Franz Joseph I. und seine Zeit, Wien 1898, II, S. 271.
266. Wie Nr. 40, S. 86 ff.
267. Wie Nr. 4, I. S. 302. — Über Eßlairs Lear vgl. Michael Beers Briefwechsel mit Schenk, Leipzig 1837, S. 13.
268. Wie Nr. 29, II, S. 521. — Brief vom 19. September 1827.
269. Wie Nr. 41, S. 234.
270. Reisejournal, Düsseldorf 1833, S. 17 ff.
271. Tagebücher, hrsg. von R. M. Werner I, Nr. 1315 vom 18. November 1838.
272. Wie Nr. 230, II, S. 390.
273. Wie Nr. 10, II, S. 354 f. — Über Dörings Lear vgl. G. Kühne, a. a. O. II, S. 342 ff.
274. Zwölf Bilder nach dem Leben, Berlin 1888, S. 111 f.
275. Wie Nr. 201, S. 52 ff.
276. Wie Nr. 236, Bd. 40, S. 85 ff. — Über Sonnenthals Lear vgl. L. Sendach, Österr.-Ungar. Revue Bd. 31, S. 238 ff.

## „Kaufmann von Venedig"

277. Hamburgische Theater-Geschichte, Hamburg 1794, S. 461.
278. Wie Nr. 85, I, S. 39. — „Die Sonnenjungfrau", Schauspiel von Kotzebue, zuerst 1789 aufgeführt.
279. Wie Nr. 51, 1780, III. Jahrg., S. 165 f. — Unterschrift: L—t—h.
280. R. Köpke, Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, Leipzig 1855, II, S. 230. — „Phantasus", III, S. 508.
281. Berlin 1788, 2. Heft, S. 107.
282. „Pantheon", eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, Leipzig 1810, II, S. 205 f.
283. Wie Nr. 160, I, S. 255 f.
284. Wie Nr. 29, I, S. 350. — Brief vom 24. Januar 1813.
285. Theater-Memoiren, Mainz 1866, S. 170 f. — In Breslau wirkte Devrient von 1809 bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin 1815.
286. Wie Nr. 84, S. 113 f.
287. Wie Nr. 29, I, S. 416. — Brief vom 13. Mai 1815. — Über Devrients Shylock vgl. G. Parthey, Jugenderinnerungen, Berlin 1907, II, S. 94. — G. Kühne a. a. O. II, S. 332 f. — Zelter an Goethe, 7. Januar 1831.
288. Wie Nr. 64, 1835, S. 345. — Wie Nr. 98, II, S. 360.

289. Über die französische Bühne, 7. Brief. Werke, hrsg. von Elster IV, 629 f. — „Schewa": Die Hauptrolle in Richard Cumberlands Schauspiel „Der Jude" (1798), eine Glanzleistung Ludwig Devrients.
290. Wie Nr. 66, III, S. 350 f.
291. Wie Nr. 210, XII, S. 171.
292. Briefe an Tieck, hrsg. von Holtei, II, S. 69. — Brief aus Düsseldorf, 4. Mai 1834. Vgl. Immermanns Reisetagebuch in Fellners Gesch. einer deutschen Musterbühne, S. 129.
293. Wie Nr. 4, II, S. 153.
294. Almanach der deutschen Bühne auf das Jahr 1835, Frankfurt a. M., S. 217 f. — Über Seydelmanns Shylock vgl. Rötscher, Seydelmanns Leben S. 206 f. — Aug. Lewald, Seydelmann und das deutsche Schauspiel, Stuttgart 1841 S. 114 f.
295. Wie Nr. 64, 1835, S. 361 f.
296. Wie Nr. 10, II, S. 333.
297. Wie Nr. 7, II, S. 443.
298. Wie Nr. 10, II, S. 348 f. — S. 358. „Roquelor": Mantel mit lang überhängendem Kragen, aus dem französischen roquelaure, benannt nach dem Herzog Antoine von Roquelaure (gest. 1738). — Über Dörings Shylock vgl. Rötscher, Abhandlungen V, S. 142 f. — Genschen a. a. O. S. 114 f.
299. Wie Nr. 15, S. 82 f.
300. Berliner Lichtbilder und Schattenspiele, Berlin 1843, 1. Heft, S. 39 f.
301. Wie Nr. 227, 1856, S. 509 f.
302. Wie Nr. 140, S. 383 f. — Brief aus Leipzig, 22. bis 23. März 1861.
303. Wie Nr. 201, S. 50.
304. Wie Nr. 24, XII, S. 211 (1907).
305. Wie Nr. 69, S. 10 f.
306. Vossische Zeitung 1890, Nr. 244 vom 29. Mai. - Über Mitterwurzers Shylock vgl. E. Guglia, a. a. O., S. 70 ff.
307. Tagebuch, Berlin 1909, S. 97.
308. Vossische Zeitung 1894, Nr. 467 vom 5. Oktober.

## „Othello"

309. Wie Nr. 280, II, 230.
310. A. v. Arneth, Aus meinem Leben, Wien 1891, S. 59 f.
311. Wie Nr. 120, Nr. 16 vom 7. Februar 1814. — S. 368 „Abällino": Abällino, der große Bandit, Trauerspiel von Heinrich Zschokke (1795). — S. 372 „was ich von Beatricen . . . sagte" vgl. S. 143 f. dieser Sammlung.
312. Wie Nr. 4, II, S. 249.

313. „The Leader“ 1855, zitiert im „Prachtalbum für Theater und Musik“, 1859, I, S. 36.
314. Wie Nr. 57, S. 24 ff.
315. Wie Nr. 89, II, S. 289 f.
316. Das Dresdner Hoftheater in den Jahren 1862—1869, Dresden 1869, S. 20. — Über Dawisons Othello vgl. A. Peip, Deutsche Revue XV, 3, S. 55.
317. Wie Nr. 140a, II, S. 14d.
318. Zur Kritik der Moderne, Zürich 1890, S. 85 f.
319. „Der neue Weg“, hrsg. von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, 39. Jahrg., Heft 51 vom 24. Dezember 1910.
320. Wie Nr. 7, II, S. 452. — Seydelmann, der in Stuttgart bereits als Jago aufgetreten war, starb einige Monate nach dieser Probe, bevor er die Rolle in Berlin darstellen konnte.
321. Wie Nr. 79, V, S. 136.
322. Wie Nr. 124, I, S. 177.
323. Wie Nr. 236, 44. Jahrg., S. 181 ff. — Über Lewinskys Jago vgl. J. Minor, Biogr. Jahrb. XII, S. 211.
324. Wie Nr. 165, S. 359 f.

## „Macbeth“

325. Wie Nr. 51, 1780, III, 2, S. 363 ff.
326. Wie Nr. 29, II, S. 301. — Brief vom 24. Dezember 1824.
327. Allgem. deutscher Theater-Almanach für das Jahr 1822, Braunschweig, S. 295 f.
328. Dramatische Eindrücke. Aus dem Nachlasse. Stuttgart 1893, S. 1, 4, 7.
329. Wie Nr. 25, S. 86 f.
330. Wie Nr. 140a, II, S. 14d.
331. Wie Nr. 236, 46, S. 150 f. (1910).
332. Zusätze und Berichtigungen zu der Gallerie der teutschen Schauspieler und Schauspielerinnen. Wien 1783. Neudruck: Schr. der Ges. für Theatergeschichte XIII, S. 224.
333. Wie Nr. 29, II, S. 301. — Brief vom 24. Dezember 1824.
334. Jahrg. 1819, Nr. 174 vom 4. September. — „Erinnerung an Friederike Bethmann.“
335. Wie Nr. 37, 1819, S. 851 f.
336. Wie Nr. 66, II, S. 21. — Über die Lady Macbeth der Crelinger 1825 („wie Buttermilch“) vgl. Fürst Pücklers Briefwechsel VI, S. 274.
337. Wie Nr. 66, I, S. 345 ff.
338. Vor und hinter den Coulissen, hrsg. von F. Adami, Berlin 1844, S. 399. — Vgl. Fürst Pückler, Briefwechsel VI, S. 274.

339. Essays, München 1909, S. 219 f.
340. Wie Nr. 39, VIII, S. 207 f.
341. Neue Freie Presse, 1880, Nr. 5709 vom 20. Juli.
342. Berliner Tageblatt, 1897, 4. August. — Nekrolog.
343. „Prometheus", Wien 1808, 2. Heft, Anzeiger S. 12 f., 19.
344. Wie Nr. 66, II, S. 23 f. — Johann Friedrich Reichardt (1752 bis 1814), der Komponist und Ästhetiker.
345. Aus England, Stuttgart 1860, S. 86 ff. — „Kapelle Heinrichs VII." am Ostende der Westminster-Abtei in London.
346. Wie Nr. 140, S. 272 ff. — Brief aus Hamburg, 1. März 1857.

## „Heinrich IV."

347. Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794, S. 473.
348. Wie Nr. 83, III, S. 62 ff. (1818).
349. Wie Nr. 66, I, S. 396 ff. — Über Devrients Falstaff vgl. Genast, Aus dem Tagebuche usw. II, S. 138. — Zelter an Goethe, 4. Januar 1831.
350. Briefe eines Verstorbenen, Stuttgart 1831, III, S. 163.
351. Gesammelte Schriften, Leipzig 1844, V, S. 172.
352. Wie Nr. 230, II, S. 369. — Vgl. Anschütz' Erinnerungen S. 264 ff.
353. Wie Nr. 265, II, S. 273.
354. Wie Nr. 57, S. 115 ff.
355. Zeiten und Menschen, Berlin 1897, S. 152 f.
356. Neue Freie Presse, 1875, Nr. 3773 vom 26. Februar.
357. Wie Nr. 236, Bd. 41, S. 1 ff.
358. Wie Nr. 339, S. 238 f.
359. Berliner Tageblatt 1896, Nr. 93 vom 20. Februar.

## „Richard III."

360. Das Parterr, Erfurt 1771, S. 336 f. — In der Eingangsszene des Weißeschen „Richard III." erzählt Richard seinem Vertrauten Catesby den Traum mit den Geistererscheinungen seiner Opfer. Der „berühmte Monolog im vierten Akt" zeigt Richard vor der Ermordung seiner Neffen, vom Geiste König Heinrichs erschreckt.
361. Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland, Zürich 1783, I, S. 359 f.
362. Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Berlin 1784, S. 591 ff. — S. 441, „wo er die kalte Hand zu sehen glaubt": in dem bereits erwähnten Monologe des vierten Akts sagt Weißes Richard:

„Ha! welche kalte Hand fuhr über mir dahin?
Wie? — was? — Ich glaube gar, daß ich ein Träumer bin!"

— S. 444. „Badaud": Maulaffe, Gimpel.

363. Hrsg. von Joh. Gottl. Rhode, Altona 1798, Bd. I, S. 249 ff.
364. Wie Nr. 98, II, S. 373.
365. Devrient-Novellen, Berlin 1852, S. 304 f., 310 f. — Der erste Absatz wird in der Novelle von L. Devrient selbst gesprochen.
366. Wie Nr. 57, S. 16 ff.
367. Bühnen-Erlebnisse, Hannover 1876, S. 91.
368. Sämtliche Werke, hrsg. von R. M. Werner, XII, S. 12 f. — Zuerst im „Wanderer", Wien, 1852, Nr. 74. — S. 451. „Kunst"- und Drangperiode: Anspielung auf Wilhelm Kunst, der von 1825 bis 1840 am Burgtheater seine massiven Mittel wirken ließ.
369. Neue Freie Presse, 1874, Nr. 3475 vom 29. April.
370. Wie Nr. 236, 44. Jahrg., S. 173 ff. — Im Gegensatz zu L. Speidel erkennt Helene Richter an, daß Lewinskys Leistung als Richard sich im Laufe der Tragödie gesteigert und daß die Traumszene den krönenden Abschluß der Darstellung bedeutet habe.
371. Wie Nr. 89, II, S. 37 f.
372. Wie Nr. 25, S. 90 ff.
373. Berliner Tageblatt, 19. März 1896.
374. Michael Beers Briefwechsel, hrsg. von Schenk, Leipzig 1837, S. 11.

## „Romeo und Julia"

375. Wie Nr. 189, I, S. 253 ff.
376. Zeit und Menschen, Tagebuch-Aufzeichnungen, Altona 1889, II, S. 41.
377. Das Norddeutsche Theater, Leipzig 1872, S. 190 f.
378. Vossische Zeitung 1895, Nr. 428 vom 12. September.
379. Wie Nr. 236, 40. Jahrg., S. 89 ff.
380. Johanna Schopenhauer, Briefe an K. v. Holtei, Leipzig 1870, S. 1. — Brief aus Weimar, 13. März 1828.
381. Wie Nr. 360, S. 238.
382. Wie Nr. 360, S. 353 ff. — Weißes Julie fällt, I 1, am Ende einer Liebesszene in Ohnmacht und wird von ihrer Zofe Laura betreut.
383. Neue Hallische Gelehrte Zeitungen, 1771, VI. Teil, S. 328 f., 362. — Klotz, Lessings bekannter Widersacher. — S. 471. „Dem sterbenden Romeo": Weiße läßt Julie, V 4, noch vor Romeos Tod erwachen und mit dem Sterbenden reden.
384. Wie Nr. 189, I, S. 250 f.
385. Wie Nr. 4, I, S. 101 f.
386. Unterhaltungen für das Theater-Publikum, München 1833, Nr. 16, S. 331.
387. Wie Nr. 10, II, S. 311.
388. Vienna and the Austrians, London 1837, II, S. 165 f.

389. Wie Nr. 104, I, S. 383 f.
390. Jahrg. 1856, Nr. 48, S. 762.
391. Wie Nr. 20, IV, S. 205 f.
392. Tägliche Rundschau 1895, Nr. 216 vom 14. September.

## „Was Ihr wollt"

393. Wie Nr. 57, S. 112.
394. Wie Nr. 89, II, S. 47.
395. Wie Nr. 165, S. 23, 323.
396. Wie Nr. 25, S. 52 f.
397. „Die Schaubühne", 4. April 1907.

*

## Nachtrag

51 a. Wie Nr. 251, I, S. 213 ff.

# Verzeichnis der Abbildungen


1. Ludwig Devrient als Lear, nach einer Farbenlithographie von Julius Schoppe im Märkischen Museum zu Berlin.
2. Ludwig Dessoir als Faust und Mephisto zugleich, nach einer Scherzphotographie im Besitz des Lessingmuseums zu Berlin.
3. Friedrich Mitterwurzer als Mephisto, nach einer Photographie von Carl Pietzner in Wien.
4. Josef Kainz als Mephisto, nach einer Photographie von Bernhard in Wiener-Neustadt.
5. Karl Seydelmann als Carlos („Clavigo"), nach einem Stich von A. Fleischmann im Märkischen Museum zu Berlin.
6. F. L. Schröder als Odoardo (Emilia Galotti), nach einem Stich in Schinks Allgemeinem Theater-Almanach von 1782.
7. Th. Döring als Nathan, nach einer Photographie im Märkischen Museum.
8. Ad. Sonnenthal als Nathan, nach einer Photographie von Carl Pietzner in Wien.
9. A. W. Iffland als Harpagon, nach einem Stich in Gebr. Henschels Werk „Ifflands mimische Darstellungen", Berlin 1819.
10. A. W. Iffland als Franz Moor, nach einem Stich von Catel in Ifflands Almanach für Theater 1807.
11. Th. Döring als Franz Moor, nach einem Stich von A. H. Payne (nach H. Weiß) im Lessingmuseum zu Berlin.
12. Emil Devrient als Marquis Posa, nach einer Lithographie von Joh. Peter Lyser 1835.
13. Josef Wagner als Marquis Posa, nach einer Lithographie von Dauthage 1858.
14. Ferd. Ochsenheimer als Wurm, nach einer Reproduktion in Band IX der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
15. Joh. F. Fleck als Wallenstein, nach einem Kupferstich von J. G. Rhode in der Zeitschrift „Berlin", Berlin 1799, Bd. I.
16. Ferd. Eßlair als Wallenstein, nach einem Stich von A. Edler 1838 „in seinem 66. Jahr", im Besitz des Lipperheide-Trachtenmuseums zu Berlin.
17. Heinr. Anschütz als Wallenstein, nach einem Porträt in der Ehrengalerie des Wiener Burgtheaters.
18. A. W. Iffland als Wilhelm Tell, nach einem Stich in Gebr. Henschels Werk „Ifflands mimische Darstellungen", Berlin 1819.
19. „Die Mausfalle" nach einem Stiche von Daniel Chodowiecki.
20. „Die Mausfalle 1910" nach einer Aufnahme in den „Klassikern des Deutschen Theaters" Bd. I, Hamlet, Berlin, Felix Lehmann.
21. A. W. Iffland als Lear, nach einer Farbenlithographie aus dem Werke „Kostüme auf dem Kgl. Nationaltheater in Berlin 1812".

22. Ludwig Devrient als Shylock, nach einer Farbenlithographie von Julius Schoppe im Märkischen Museum zu Berlin.
23. L. Dessoir als Othello, nach einem Stich von A. H. Payne im „Prachtalbum für Theater und Musik 1859".
24. Ad. Matkowsky als Othello nach einer Photographie von E. Bieber in Berlin.
25. Rosalie Nouseul als Lady Macbeth, nach einem Stich von Daniel Chodowiecki in der Literatur- und Theaterzeitung 1779.
26. Friederike Bethmann als Lady Macbeth, nach einem Stich in Gebr. Henschels Werk „Ifflands mimische Darstellungen", Berlin 1819.
27. Charlotte Wolter als Lady Macbeth, nach einer Photographie von Carl Pietzner in Wien.
28. F. L. Schröder als Falstaff, nach einem Stich von Pippo 1780 im Märkischen Museum zu Berlin.
29. Th. Döring als Falstaff, nach einem Stiche von A. H. Payne im „Prachtalbum für Theater und Musik 1859."
30. Bogumil Dawison als Richard III., nach einem Stiche von A. H. Payne im „Prachtalbum für Theater und Musik 1859".
31. Josef Lewinsky als Richard III., nach einer Photographie von Charles Scolik jun. in Wien.
32. Josef Kainz als Romeo, nach einer Photographie von W. Höffert in Berlin.
33. Sophie Schröder als Sappho, nach einem Stahlstich (nach Daffingers Porträt) in P. Schmidts Biographie.

# Regiſter

## I. Schauſpieler und Regiſſeure


Adamberger, Antonie (1790—1867; von 1807—1817 am Wiener Burgtheater, Th. Körners Braut).
Beatrice (Braut v. Meſſina) 137 f., 143.
Desdemona 367 f., 372 f.

Anſchütz, Heinrich (1785—1865; von 1821—1861 am Wiener Burgtheater).
Wallenſtein 228—30.
Lear 323—29, 332.
Othello 374.
Falſtaff 426 ff.

Baiſon, Jean Baptiſte (1812—1849; ſeit 1835 in Hamburg, von 1846 an Direktor des Stadttheaters).
Ferdinand (Kabale u. Liebe) 184.
Hamlet 276 f.

Barnay, Ludwig (geb. 1842).
Wallenſtein 230.
Wilhelm Tell 249 f.

Baſſermann, Albert (geb. 1867).
Mephiſto 32 ff.
König Philipp 159 ff.

Bauer, Karoline (1807—1878; von 1824—29 am Berliner, von 1835—44 am Dresdener Hoftheater).
Julia 474.

Baumeiſter, Bernh. (geb. 1828).
Attinghauſen 251.
Falſtaff 428—440, 441.

Beckmann, Friedrich (1803—1866, von 1824—1845 am Königſtädt. Theater Berlin, von 1845—1866 am Wiener Burgtheater).
Falſtaff 428.

Bergopzoomer, Johann Baptiſt (1742—1804; am Wiener Burgtheater ſeit 1774 und wieder ſeit 1791).
Richard III. 443 ff.

Berndal, Guſtav (1830—1885; ſeit 1854 am Kgl. Schauſpielhaus in Berlin).
Wilhelm Tell 248 f.

Beſchort, Jonas Friedrich (1767—1846; von 1796—1838 am Kgl. Schauſpielhaus in Berlin).
Marquis Poſa 162.

Bethmann-Unzelmann, Friederike (1760—1815; ſeit 1788 am Kgl. Schauſpielhaus in Berlin) 144.
Iphigenie 42.
Gräfin Orſina 57.
Jungfrau von Orleans 171.
Maria Stuart 195 ff.
Lady Macbeth 404—408.

Birch-Pfeiffer, Charlotte (1800—1868; ſeit 1844 am Kgl. Schauſpielhaus in Berlin, Bühnenſchriftſtellerin u. Schauſpielerin).
Gräfin Orſina 58.

Borchers, David (1741—1796; Schauſpieler in Ackermanns und Schröders Truppe).
Odoardo (Emilia Galotti) 55 f.

Brockmann, Johann Franz (1745—1812; ſeit 1771 an

F. L. Schröders Bühne in Hamburg, dort 1776 der erste deutsche Hamlet, seit 1778 am Wiener Burgtheater).
Chorführer (Braut von Messina) 137, 148.
Hamlet 255—61, 262, 264 ff.
Lear 308, 316, 332.
Brückl, Friedrich (1756—1814 am Dresdner Theater).
König Philipp 152.
Brühl, Graf Karl Friedrich (1772—1837; von 1815—28 Generalintendant der kgl. Schauspiele in Berlin).
Regie der Faust-Aufführung beim Fürsten Radziwill 35 f.

Crelinger-Stich, Auguste (1795—1865; von 1812—63 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Gretchen 36.
Iphigenie 43.
Gräfin Orsina 58 f.
Isabella (Braut v. Messina) 146.
Jungfrau v. Orleans 172 ff.
Maria Stuart 197 f.
Lady Macbeth 409 f.
Julia 472 f.
Czechtizky, Karl (1759—1813; von 1787—95 am Nationaltheater in Berlin).
Franz Moor 107 f.

Dawison, Bogumil (1818—1872; von 1849—52 am Wiener Burgtheater, von 1853—64 am Dresdener Hoftheater, dann bis 1869 Gastreisen).
Mephisto 22 f., 21—26.
Marinelli 68 f., 72.
Franz Moor 121 f.
Wallenstein 231.
Hamlet 275 f., 280—83.
Shylock 359—62.
Othello 380.
Macbeth 400.
Richard III. 451 f., 457.
Dessoir, Ludwig (1810—1874; von 1849—1872 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Mephisto 9.
Marinelli 61, 72.
Marquis Posa 163.
Hamlet 283.
Othello 374—80.
Richard III. 447—50, 457.
Devrient, Emil (1803—1872; seit 1831 am Dresdener Hoftheater).
Marquis Posa 162 f.
Hamlet 274 f.
Devrient, Ludwig (1784—1832, seit 1815 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Harpagon 87, 91.
Franz Moor 108—119, 121, 129.
Lear 320—23, 325.
Shylock 347—54, 355—57, 362, 364.
Falstaff 425 f.
Richard III. 446 f.
Dingelstedt, Franz (1811—1881, von 1850—1857 Intendant in München, von 1857—67 in Weimar, von 1867—81 in Wien).
Inszenierung der Braut von Messina 148 f.
Döbbelin, Carl Theophil (1727—1793; von 1775—89 Direktor der Berliner Bühne).
Richard III. 442 f.
Döbbelin, Katharine Friederike (geb. 1715, 1775 von Döbbelin

geschieden und von der Bühne verabschiedet).
Julia 469 ff.
Döring, Theodor (1803—1878); seit 1845 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Mephisto 21—24.
Carlos im „Clavigo" 48 f.
Nathan 77 f.
Argan (Eingeb. Kranke) 93 f.
Franz Moor 121.
Wurm (Kabale und Liebe) 186 f.
Lear 333 ff.
Shylock 358 ff.
Jago 391 f.
Falstaff 427 f., 441.
Malvolio 478 ff., 481.

Ekhof, Konrad (1720—1778, seit 1764 in Hamburg, seit 1774 am Gothaer Hoftheater).
Odoardo (Emilia Galotti) 53—56.
Eßlair, Ferdinand (1772—1840; seit 1820 am Münchener Hoftheater).
Chorführer (Braut von Messina) 150.
Marquis Posa 161.
Wallenstein 211, 215, 222 bis 227.
Wilhelm Tell 242, 245 ff.
Lear 320, 323, 329—332.
Macbeth 399 f.

Fichtner, Karl (1805—1873; von 1824—1865 am Wiener Burgtheater).
Prinz (Emilia Galotti) 61 f.
Fleck, Johann Friedrich (1757—1801; seit 1783 am Berliner Nationaltheater).
Odoardo (Emilia Galotti) 55.
Karl Moor 107 f.
Wallenstein 208—217, 221, 226 f.
Lear 316 ff., 324.
Shylock 344 f., 361.
Othello 367.
Macbeth 398 f.
Richard III. 445.
Friedmann, Siegwart (geb. 1842).
Marinelli 70.

Gabillon, Zerline (1834—1892; seit 1853 am Wiener Burgtheater).
Prinzessin Eboli 166.
Garrick, David (1716—1779).
Hamlet 261, 271.
Richard III. 447, 450.
Goethe.
Inszenierung der „Jungfrau von Orleans" 181.
Inszenierung des „Macbeth" 414.
Graff, Johann Jakob (1768—1848; von 1793—1841 am Weimarer Theater).
König Philipp 152 f.
Wallenstein 208.
Großmann, Friedrich Wilhelm (1743-1796); seit 1778 Direktor in Bonn und Frankfurt).
Marinelli 64 f.
Grunert, Karl (1810—1869; seit 1846 am Stuttgarter Hoftheater).
Mephisto 23.
Franz Moor 122.
Haase, Friedrich (1825—1911; von 1870—1876 Direktor des Leipziger Stadttheaters).
Mephisto 26.

Marinelli 69 f., 72 f.
Shylock 363.
Händel-Schütz-Meyer, Henriette (1772—1849; von 1796 bis 1806 am Berliner Nationaltheater).
Isabella (Braut v. Messina) 137.
Jungfrau von Orleans 169 ff.
Hartwig, Friederike Wilhelmine (1774—1849; seit 1796 am Dresdener Hoftheater).
Jungfrau von Orleans 180.
Hebbel, Christine (1817—1910; von 1839—1875 am Wiener Burgtheater, seit 1876 Hebbels Gattin).
Königin (Hamlet) 278.
Hell, Adele (bis 1887 am Dresdener Hoftheater).
Emilia Galotti 63.
Hendel-Schütz vgl. Händel-Schütz.
Hendrichs, Hermann (1809—1871; von 1844—1864 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Marquis Posa 164.
Romeo 461 f.
Hensel-Seyler, Sophie Friederike (1738—1789; seit 1765 in Hamburg).
Julia 469.
Gräfin Orsina 482.
Herzfeld, Jakob (1769—1826; seit 1798 Mitdirektor des Hamburger Theaters).
Karl Moor 129.
Heurteur, Nikolaus (1781—1844; seit 1802 am Wiener Burgtheater).
Othello 368—371.
Hohenfels, Stella (geb. 1857).
Iphigenie 44 f.
Hülsen, Botho von (1815 bis 1886; seit 1851 Generalintendant der Kgl. Schauspiele in Berlin).
Inszenierung des „Macbeth" 415—420.

Jagemann, Karoline (1777 bis 1848; seit 1797 am Weimarer Theater).
Elisabeth („Maria Stuart") 201 f.
Jerrmann, Eduard (1798 bis 1859; von 1836—1842 in Mannheim, seit 1850 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Karl u. Franz Moor 128 f.
Iffland, August Wilhelm (1759—1814; von 1779—1796 in Mannheim; seit 1796 Direktor des Nationaltheaters in Berlin).
Marinelli 65, 203.
Nathan 74 f.
Harpagon 87—90.
Franz Moor 99—107, 117, 119.
König Philipp 153.
Wallenstein 212—222.
Wilhelm Tell 241—245, 248.
Lear 316, 318 ff., 327, 329.
Shylock 345—349, 352.
Inszenierung der „Braut v. Messina" 147.
Inszenierung der „Jungfrau von Orleans" 178 ff.
Als Lehrer 195.
Immermann, Karl (1796—1840; von 1832—1837 Intendant des Düsseldorfer Theaters).
Inszenierung des „Faust" 37 f.
Inszenierung der „Räuber" 130 f.

Inszenierung der „Jungfrau von Orleans“ 183.
Inszenierung des „Hamlet“ 301—304.
Julius, Friedrich (1776—1860; eigentlicher Name v. Kleist, von 1817—1833 in Leipzig u. Dresden).
Romeo 461.
Kahle, Richard (geb. 1842; von 1871—1899 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Wurm (Kabale und Liebe) 187.
Jago 395 f.
Richard III. 457.

Kainz, Josef (1858—1910; seit 1883 am Deutschen Theater in Berlin, seit 1899 am Wiener Burgtheater).
Mephisto 29 ff., 32.
Tasso 30.
Tartuffe 31.
Franz Moor 126 ff.
Heinrich v. Aue (Der arme Heinrich) 149.
Heinrich (Die versunkene Glocke) 149.
Hamlet 286—98.
Richard III. 30, 460.
Romeo 463—68, 477.
Karl, Herzog von Mecklenburg, vgl. Mecklenburg-Strelitz.
Kean, Edmund (1787—1833).
Shylock 352.
Othello 374.
Keil (1814 am Wiener Burgtheater).
Chorführer (Braut von Messina) 137.
Kemble, John Philip (1757—1823).
Falstaff 426.
Klingemann, Elise (1785—1862; Gattin August Klingemanns).
Maria Stuart 202.
Koberwein, Josef (1774—1857; von 1796—1846 am Wiener Burgtheater).
Don Cesar (Braut von Messina) 137, 141.
Ferdinand (Kabale u. Liebe) 188.
Koberwein, Sophie (1783—1842; seit 1803 am Wiener Burgtheater).
Luise (Kabale und Liebe) 188.
Koch, Siegfried Gotthelf (1754 bis 1831; seit 1798 am Wiener Burgtheater).
Musikus Miller 188, 193.
Korn, Maximilian (1782—1854; von 1802—1850 am Wiener Burgtheater).
Marinelli 68.
Don Manuel (Braut von Messina) 137, 141.
Hamlet 273.
Kraftel, Fritz (1839—1908; seit 1865 am Wiener Burgtheater).
Othello 381 f.
Kühne, Friedrich (am Deutschen Theater in Berlin).
Schauspieler im „Hamlet“ 307.
Kummerfeld, Karoline (1745—1815; von 1767—1771 in Leipzig).
Julia 468 f.
Kunst, Wilhelm (1799—1859; von 1825—1840 am Wiener Burgtheater) 451.
Karl und Franz Moor 129.
Hamlet 276.

Lange, Josef (1751—1831; von 1770—1821 am Wiener Burgtheater).
Chorführer (Braut von Messina) 137, 148.
Othello 367 f.
Langerhans (Karl Daniel (1748—1810; von 1798—1802 Mitdirektor d. Hamburg. Theaters).
Schweizer („Die Räuber") 130.
La Roche, Karl (1796—1884; von 1823—1833 am Weimarer Theater, seit 1833 am Wiener Burgtheater).
Mephisto 10 ff.
König Philipp 156.
Wurm 186.
Attinghausen 250 f.
Shylock 354, 362.
Lauber-Versing, Auguste (1810—1880; von 1834—1837 am Düsseldorfer Theater).
Maria Stuart 199.
Lefèvre (Demoiselle, 1814 am Wiener Burgtheater).
Lady Milford 188, 193.
Lehfeld, Otto (1825—1885, seit 1861 am Weimarer Theater).
Wallenstein 231 f.
Lear 335 ff.
Shylock 362.
Lehmann, Guido (1826—1909; bis 1895 in Graz und Weimar wirksam).
König Philipp 153—156.
Leo, Carl Friedrich (1780—1824; seit 1805 am Weimarer Theater).
Harpagon 87.
Lewinsky, Josef (1835—1907; seit 1858 am Wiener Burgtheater).
Mephisto 26 f.
Harpagon 91.
Argan (Eingeb. Kranke) 94.
Franz Moor 122—125.
Hamlet 283 ff.
Shylock 362, 364.
Jago 392—395.
Richard III. 452—457.
Liedtke, Theodor (1828—1902; von 1850—1889 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Prinz (Emilia Galotti) 60 f.
Löwe, Ludwig (1795—1871; seit 1826 am Wiener Burgtheater).
Hamlet 273 f.
König (Hamlet) 278.
Ludwig, Maximilian (1847—1906; seit 1872 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Ferdinand (Kabale u. Liebe) 185.

Marr, Heinrich (1797—1871; 1829 in Braunschweig der erste Mephisto der Bühne, seit 1848 Oberregisseur in Hamburg).
Mephisto 23 f.
Matkowsky, Adalbert (1857 bis 1909; seit 1889 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Prinz (Emilia Galotti) 62 f.
Marquis Posa 167.
Ferdinand (Kabale u. Liebe) 185 f.
Wallenstein 237—240.
Hamlet 298 f.
Othello 382—391.
Macbeth 403.
Mecklenburg-Strelitz, Karl Herzog von (1785—1837; Halbbruder der Königin Luise von Preußen, Kommandeur d. Gardekorps, seit 1827 Präsident des

Staatsrats. Dramatiker unter dem Namen Weißhaupt).
Mephisto 9, 18 f., 36.
Meininger Truppe, Gastspiele des Meininger Hoftheat. 1874—90.
Inszenierung des „Eingeb. Kranken" 94 f.
Inszenierung des „Julius Cäsar" 305.
Mitterwurzer, Friedrich (1845—1897, von 1871—1879, von 1891—1897 am Wiener Burgtheater).
Mephisto 27 ff.
Carlos („Clavigo") 49.
Marinelli 71 f.
Franz Moor 122, 125 f.
König Philipp 157 ff.
Wurm 187 f.
Wallenstein 236 f., 239 f.
Shylock 364 ff.
Macbeth 400 ff.
Richard III. 457 ff.
Malvolio 480 f.
Moissi, Alexander (geb. 1879).
Franz Moor 128.
Marquis Posa 167 f.
Müller, Hermann (1860—1899; seit 1894 am Deutschen Theater in Berlin).
Falstaff 440 f.
Müller, Sophie (1803—1830; seit 1822 am Wiener Burgtheater) 172.

Nesper, Josef (geb. 1844).
Wallenstein 237.
Nouseul, Rosalie (1750—1804; seit 1779 am Wiener Burgtheater).
Lady Macbeth 403 f.

Ochsenheimer, Ferdinand (1767—1822; seit 1807 am Wiener Burgtheater).
Harpagon 87.
Wurm 186, 188, 193.
Jago 368, 371 f.

Peale, Patrick (1775—1823; eigentlich Gustav Anton Freiherr v. Seckendorf, von 1808 bis 1811 Gastreisen).
Marinelli 67.
Pohl, Max (geb. 1855).
Franz Moor 128.
Porth, Karl (1833—1905; von 1871—96 am Dresdener Hoftheater).
Shylock 364.

Redern, Graf Wilhelm Friedrich (1802—1883; von 1828—1842 Generalintendant der Kgl. Schauspiele in Berlin).
Inszenierung des „Faust" 38 ff.
Inszenierung d. Richard III. 460.
Reicher, Emanuel (geb. 1849).
Shylock 366.
Reil, Joh. Anton Friedrich (1773—1843; seit 1801 am Wiener Burgtheater).
Brabantio („Othello") 368 f.
Reineke, Johann Friedrich (1747 bis 1787; seit 1777 in Leipzig) 161.
Odoardo (Emilia Galotti) 56.
Hamlet 266—70.
Shylock 343 f.
Macbeth 397 f.
Reineke, Sophie (1750—1788; Gattin Joh. Fr. Reinekes).
Lady Macbeth 397.
Reinhardt, Max (geb. 1873).
Mephisto 31.

Inszenierung des „Faust" 40 f.
Inszenierung der „Räuber" 132—36.
Inszenierung des „Hamlet" 306 f.
Retrich, Julie (1809—1866; seit 1830 am Wiener Burgtheater).
Jungfrau v. Orleans 174 f.
Elisabeth (Maria Stuart) 207.
Julia 474 f.
Ristori, Adelaide (1822—1906).
Maria Stuart 200.
Robert, Emerich (1847—1899; seit 1878 am Wiener Burgtheater).
Marquis Posa 166.
Rossi, Ernesto (1829—1896).
Lear 336.
Othello 379.
Rott, Moritz (1796—1867; von 1832—56 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Wallenstein 227 f.
Shylock 354, 364.

Schildkraut, Rudolf (geb. 1862).
Shylock 366.
Schirmer, Friederike (1785—1833; Tochter Jos. Anton Christs, seit 1809 am Dresdener Hoftheater).
Julia 471 f.
Schmidt, Friedrich Ludwig (1772—1841; seit 1815 Direktor des Hamburger Stadttheaters).
Inszenierung des „Hamlet" 299—301.
Schröder, Friedrich Ludwig (1744—1816; seit 1771 Direktor des Hamburger Theaters) 225.
Odoardo (Emilia Galotti) 55.
Marinelli 63 f.
Harpagon 83—87.
Argan (Eingeb. Kranke) 92 f.
König Philipp 151, 154.
Hamlet 261—266.
Lear 308—316, 317 f., 324, 329, 332.
Shylock 342 f.
Falstaff 421—424.
Inszenierung des „Hamlet" 299.
Schröder, Sophie (1781—1868; von 1815—1829, von 1836—1840 am Wiener Burgtheater).
Isabella (Braut v. Messina) 144 f.
Jungfrau von Orleans 172.
Elisabeth (Maria Stuart) 201—206.
Lady Macbeth 404—409.
Schwarz, Karl (1768—1838; seit 1813 am Wiener Burgtheater).
Präsident (Kabale u. Liebe) 188, 193.
Seebach, Marie (1829—1897; von 1855—1866 am Hoftheater in Hannover, seit 1887 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Maria Stuart 199 f.
Lady Macbeth 413 f.
Julia 475 f.
Seydelmann, Karl (1793—1843; seit 1838 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Mephisto 9, 12—21, 22 f.
Carlos („Clavigo") 46—19.
Marinelli 65 f., 70.
Nathan 74—77.
Franz Moor 119 ff.
Shylock 355—358, 362, 364.
Jago 391.

Sonnenthal, Adolf (1834—1909; seit 1856 am Wiener Burgtheater).
Nathan 78 ff.
Wallenstein 232—236, 239 f.
Hamlet 285 f.
Melefont (Sara Sampson) 285.
Lear 337—341.
Othello 381.
Macbeth 402.
Sorma, Agnes (geb. 1865).
Julia 477.
Stephanie, d. Ältere, Christian Gottlieb (1733—98; seit 1760 am Wiener Burgtheater).
Prinz (Emilia Galotti) 60.
Stich, Auguste, vgl. Crelinger.

Tieck, Ludwig (1773—1853; von 1825—1841 Dramaturg am Dresdener Hoftheater).
Inszenierung des „Faust" 36 f.
Triesch, Irene (geb. 1877).
Jungfrau v. Orleans 177 f.

Unzelmann, Friederike, vgl. Bethmann.

Vohs, Friederike (1777—1860; seit 1793 am Weimarer Theater, Gattin Heinrich Vohs').
Maria Stuart 194 f.
Vohs, Heinrich (gest. 1804; von 1792—1802 am Weimarer Theater).
Mortimer 194.
Vollmer, Arthur (geb. 1849).
Malvolio 481.

Wagner, Josef (1818—1870; seit 1850 am Wiener Burgtheater).
Marquis Posa 161 ff.
Ferdinand (Kabale u. Liebe) 184 f.
Wallenstein 230 f.
Wilhelm Tell 247 f.
Hamlet 277 ff., 284 f.
Lear 332.
Macbeth 411.
Weidner, Julius (gest. 1857; am Stadttheater in Frankf. a. M.).
Mephisto 23.
Weißenthurn, Johanna von (1773—1847; von 1789—1842 am Wiener Burgtheater, Bühnenschriftstellerin).
Isabella (Braut v. Messina) 137.
Wilbrandt, Adolf (1837—1911; von 1881—1887 Direktor des Wiener Burgtheaters).
Inszenierg. d. „Faust" 39 f.
Wolff, Amalie (1783—1851; von 1794—1816 am Weimarer Theater, von 1816—1844 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin, Gattin P. A. Wolffs).
Iphigenie 42 f.
Jungfrau von Orleans 172.
Elisabeth (Maria Stuart) 201, 203—207.
Wolff, Pius Alexander (1782 bis 1828; von 1803—1816 am Weimarer Theater, seit 1816 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin).
Faust 36.
Orest 42.
Marquis Posa 161 f., 271.
Hamlet 270—73.
Wolter, Charlotte (1834—97; seit 1862 am Wiener Burgtheater).
Iphigenie 43 f.
Gräfin Orsina 59 f.
Jungfrau von Orleans 175.

Maria Stuart 200 f.
Lady Macbeth 410—413.
Margareta (Rich. III.) 455.
Wothe, Ludwig (geb. um 1790, gest. 1869; am Wiener Burgtheater von 1841—1850).
Rodrigo (Othello) 368 f.
Ziegler, Clara (1844—1909; von 1868—1874 am Münchener Hoftheater, bis 1903 Gastreisen).
Jungfrau von Orleans 175 ff.
Romeo 462 f.

## II. Verfasser der Zeugnisse.

Adamberger, Antonie (1790—1867, vgl. Register I) 367 f.
„Annalen des Theaters" hrsg. von Ch. A. v. Bertram, Berlin 1788—1797) 344 f.
Anschütz, Heinrich (1785—1865, vgl. Reg. I) 46, 324 f., 329.
Assing, Ottilie (Schwester Ludmilla Assings) 184, 276 f.
Auerbach, Berthold (1812—1882) 400.

Bab, Julius (geb. 1880) 128, 382 ff.
Bahr, Hermann (geb. 1863) 149 f., 251, 366, 381 f.
Bamberg, Eduard von 231 f., 335 ff., 362.
Bauck, Otto (geb. 1824, bis 1894 Theaterrezensent in Dresden) 121, 122, 163, 207, 475.
Bang, Hermann (1858—1912) 200 f.
Bauernfeld, Eduard von (1802—1890) 247, 353.
Becker, Gottfried Wilhelm (1778—1854, Arzt und Schriftsteller in Leipzig) 217 ff.
Berger, Alfred Freiherr von (1853—1912; von 1900—1910 Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, seit 1910 Dir. des Wiener Burgtheaters) 125.
Beurmann, Eduard 355.
Böttiger, Karl August (1760—1835; von 1791—1804 Gymnasialdirektor in Weimar, seit 1804 Studiendirektor in Dresden; Goethes „Freund Ubique") 101 ff., 161 f.
Brentano, Clemens (1778—1842) 137 ff., 188 ff., 368 ff.
„Briefe die Seylerische Schauspielergesellschaft... betreffend" (1777) 55 f., 64 f.
Büsching, Johann Gustav (1783—1829; seit 1817 Professor der Archäologie in Breslau) 345 f.

Cäcilie vgl. Amalie von Voigt.
Collin, Heinrich von (1772—1811; Dramatiker und Verf. der „Wehrmannslieder") 316, 319 f.
Collin, Matthäus von (1779—1824; Bruder Heinrich v. C's., Prof. der Ästhetik in Wien und Dramatiker) 148.
Costenoble, Carl Ludwig (1769—1837; Schauspieler u. Dramatiker, von 1801—1818 am Hamburger Theater, seit 1818 am Wiener Burgtheater) 11, 90 129 f., 243 f., 250 f., 273 f., 329, 342 f., 354, 374, 472 f.
David, Jakob Julius (1859—1906) 71, 156 f., 410, 440.
Dalberg, Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von (1750—1806; von 1778—1803 Intendant des Mannheimer Nationaltheaters) 318 f.

Devrient, Eduard (1801—1877; Neffe Ludwigs und Bruder Emil D's., erst Sänger, dann Schauspieler, Dramaturg und Geschichtschreiber der deutschen Bühnenkunst, 1844—1846 Oberregisseur in Dresden, von 1852 bis 1870 Direktor des Karlsruher Hoftheaters) 14 f., 47 f., 164, 186, 357 f., 361 f., 391, 420.
Dingelstedt, Franz (1814—1881, vgl. Reg. I) 148 f.
„Dramaturgisches Wochenblatt, Berlin 1815" 91.

Eloesser, Arthur (geb. 1870) 30 f.
Engel, Johann Jakob, (1741—1802; Gymnasialprofessor, Schriftsteller, von 1787—1794 Direktor des Berliner Theaters) 55.

Falke, Konrad (geb. 1880, Pseudonym für Karl Frey, Dozent an der Universität Zürich) 295 ff.
Fellner, Richard (1851—1910; Theaterrezensent in Berlin und Dramaturg in Wien) 125 f., 364 f.
Fontane, Theodor (1819—1898) 62 f., 70, 185, 236 f., 305, 395 f., 415—420, 479 f.
Förster, Friedrich (1791—1868; Historiker und Dichter) 9.
Frenzel, Karl (geb. 1827) 93 f., 175 ff., 199 f., 219 f., 282 f., 285 f., 360 f., 379 f., 457, 478.
Freytag, Gustav (1816—1895) 48, 282.
Funck, Z. (Pseudonym für den Bamberger Wein- und Buchhändler K. F. Kunz, geb. 1785) 87 ff., 212 ff., 241 ff., 318.
Gabillon, Ludwig (1828—1896, Schauspieler, seit 1853 a. Wiener Burgtheater) 230 f.
Gans, Eduard (1798—1839, Prof. der Rechte in Berlin) 65 f. 74 f., 355 f.,
Gautier, Théophile (1811—1872) 24.
Genast, Eduard (1797—1866; Schauspieler und Sänger, von 1829—1861 am Weimarer Theater) 25, 172, 181 f., 184 ff., 271, 476.
Genée, Rudolf (geb. 1824) 428.
Genschen, Otto Franz (geb. 1847) 60 f., 186 f., 248 f., 374 ff., 427 f., 447—450, 478.
Gentz, Friedrich von (1764—1832; Publizist, seit 1802 Hofrat bei der Wiener Staatskanzlei) 169 ff., 178 f.
Goethe 99 ff., 168 f.
Grabbe, Christian Dietrich (1801—1836) 199.
Gregori, Ferdinand (geb. 1870) 286 ff., 337 ff., 463—468.
Guglia, Eugen (geb. 1857) 27 ff., 49, 157 ff., 187 f., 400 ff., 457 ff., 480 f.
Gutzkow, Karl (1811—1878) 18 f., 38 f., 275 f.

Haake, August (1793—1864; Schauspieler u. Theaterdirektor in Mainz 1829, in Breslau 1835, in Frankfurt a. M. 1850) 347 f.
Hart, Julius (geb. 1859) 177 f., 477.
Hebbel, Friedrich 227, 283, 331 f., 451 f.
Heine, Heinrich 352.
Heise, Johann Arnold (1747—1834; seit 1807 Bürgermeister von Hamburg) 61.

Hevesi, Ludwig (1843—1910; Feuilletonist und Novellist in Pest und Wien) 166.
Hilscher, F. D. R. 228 f.
Holtei, Karl von (1798—1880) 10 f., 272 f.

Jacobsohn, Siegfr. (geb. 1881) 40 f., 237 ff., 306 f., 481.
Jhering, Herb. (geb. 1888) 32 ff.
Imhoff-Helvig, Amalie von (1776—1831; weimarische Hofdame und Dichterin) 74.
Immermann, Karl (1796—1840, vgl. Register I) 15, 37 f., 75 f., 128 f., 130 f., 183, 222 ff., 301 ff., 330 f., 354, 460.

Kainz, Josef (1858—1910, vgl. Reg. I) 429—439.
Keller, Gottfried (1819—1890) 25.
Kerr, Alfred (geb. 1867) 29 f., 160 f., 167 f.
Klaar, Alfred (geb. 1848) 159 f., 403.
Klingemann, August (1777—1831; Dramatiker, von 1813—1825 Direktor des Braunschweiger Theaters) 57 f., 67 f., 118 f., 131 f., 196 f., 197 f., 202 f., 220 ff., 245 f., 320, 352 f., 399 f., 407 f., 408 f., 414 f., 425 f.
Klotz, Christian Adolf (1738—1771); Prof. der Beredsamkeit in Halle, Lessings bekannter Streitgegner) 470 f.
Knispel, Georg, i. Darmstadt 77.
König, Eva (1736—1778; seit 1776 mit Lessing vermählt) 60.
Körner, Christian Gottfried (1756—1831; Schillers Freund, Vater Theodor K.'s) 152, 180 f.
Kräblin, Musiklehrer zu Berlin 144.
Kuh, Emil (1828—1876; Hebbels Freund und Biograph) 68.
Kühne, Gustav (1806—1888; jungdeutscher Schriftsteller und Redakteur in Leipzig u. Dresden) 17 f., 21 f., 48 f., 120 f., 227 f., 229 f., 274, 325 f., 333 f., 357, 358 f., 474.
Kürnberger, Ferdinand (1821—1879) 153 ff.
Kurnik, Max, Redakteur in Breslau) 25 f.
Küstner, Karl Theodor von (1784—1861; von 1817—1828 Direktor des Leipziger Theaters, 1830—1831 des Darmstädter Hoftheaters, 1833—1842 Intendant in München, 1842—1851 Generalintendant i. Berlin) 163.

La Roche, Karl (1796—1884; (vgl. Reg. I) 10.
Lasker, Julius (1811—1876; Arzt, Schriftsteller und Dramaturg in Breslau und Berlin) 121, 359 f.
Laube, Heinrich (1806—1884) 144 f., 277 f., 280, 283 ff., 326 f., 332, 426 f., 462 f.
Leonhard, Karl Cäsar von (1779—1862; Professor der Mineralogie in Heidelberg) 182, 316.
Lewald, August (1792—1871; Novellist, Redakteur, seit 1849 Regisseur in Stuttgart) 19 ff., 46 f., 66, 76, 150, 426, 473.
Lewald, Fanny (1811—1889) 331 f.
Lewes, George Henry (1817—1878; Goethe-Biograph und

Begründer der Fortnightly Review) 374.
Lewinsky, Josef (1835—1907, vgl. Reg. I) 327, 427.
Liliencron, Rochus Frhr. von (1820—1912; Herausgeber der „Allg. Deutschen Biographie", Germanist und Musikhistoriker) 173 f., 276.
Lindau, Paul (geb. 1839) 91.
Liszt, Franz von (1811—1886) 281.
„Literatur- und Theaterzeitung" 1778 ff. 56, 266 ff., 343 f., 397 f.

Mahn, Paul (geb. 1867) 72 f., 167.
Mauthner, Fritz (geb. 1849), 126, 413 f., 440 f., 460.
Mendelssohn, Moses (1729 bis 1786) 260 f.
Meyer, Friedrich Ludwig Wilhelm (1759—1840; F. L. Schröders Freund und Biograph) 63 f., 117 f., 161, 308.
Meyr, Melchior (1810—1871; Novellist und Philosoph) 146, 392.
Minor, Jakob (1855—1912; Professor der deutschen Literaturgeschichte in Wien) 26 f., 43 f., 59 f., 78 f., 122, 164 ff., 175, 200, 235 f., 247 f., 278 f., 285, 362, 381, 402, 410 f.
Moleschott, Jakob (1822—1893; Prof. der Physiologie in Zürich und Turin) 24 f., 280.
Möser, Albert (1835—1900; Gymnasiallehrer und Schriftsteller in Dresden) 380.
Müller, Johann Heinrich Friedrich (1738—1815; Schauspieler, seit 1763 am Wiener Burgtheater, reiste 1776 im Auftrage Kaiser Josefs durch Deutschland, um Bühnentalente zu suchen) 299.
Müllner, Adolf (1774—1829; der Schicksalsdramatiker) 42 f. 203 ff., 206 f., 271 f., 404 ff.

„Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften" 1805 107.
„Neue deutsche Dramaturgie", hrsg. von J. G. Rhode 1798 445.
Nicolai, Friedrich (1733—1811) 53 ff., 443 ff.

Oehlenschläger, Adam (1779—1850; dänischer Dichter) 301.

Parthey, Gustav (1798—1872; Archäologe und Erbe der Nicolaischen Buchhandlung in Berlin) 323.
Peip, Albert (1830—1875; Prof. der Theologie in Göttingen) 22.
Prölß, Robert (1821—1906); Dramatiker u. Dramaturg) 94 f.
Pückler-Muskau, Fürst Hermann (1785—1871) 426.

Rahbek, Knud Lyne (1760—1830; Prof. der Ästhetik und Theaterdirektor in Kopenhagen) 308 f., 482 ff.
Rellstab, Ludwig (1799—1860; Romanschriftsteller und Rezensent in Berlin) 108 ff., 116, 320 ff., 350 ff., 446.
Rhode, Johann Gottlieb (1762—1827; 1804 Dramaturg, 1809 Professor der Geographie in Breslau) 211 f.
Richter, Helene, in Wien 392 ff., 453—457.

Risbeck, Kaspar (1750—1786; Schriftsteller in Salzburg und Zürich) 443.
Rochlitz, Friedrich (1769—1842; Novellist und Musikschriftsteller in Leipzig) 36 f., 152 f.
Rodenberg, Julius (geb. 1831) 78.
Rötscher, Heinrich Theodor (1803—1871; Gymnasialprofessor in Bromberg, seit 1845 Dramaturg und Theaterrezensent in Berlin) 15 ff., 68 f., 77 f., 162 f., 174 f., 275, 391 f.
Russell, John 182.

Saphir, Moriz Gottlieb (1795—1858; Satiriker und Rezensent 1824—1829 in Berlin, seit 1834 in Wien) 162.
Schiller 99, 195, 208.
Schink, Johann Friedrich (1755—1835; Dramaturg, von 1789—1797 Theaterdichter an Schröders Hamburger Bühne) 53, 83 ff., 92 f., 151 f., 255 ff., 261 ff., 309 ff., 403, 421 ff.
Schlenther, Paul (geb. 1854) 126 ff., 366, 463.
Schlönbach, Carl Arnold (1807—1866; Schauspieler u. Schriftsteller in Coburg) 24.
Schmid, Christian Heinrich (1746—1800; Prof. der Rechte in Erfurt und Publizist) 112 f., 469 f.
Schmidt, Friedrich Ludwig (1772—1841, vgl. Reg. I) 65, 153, 244 f., 299 ff., 315 f.
Schmidt, Heinrich 179 f., 194 f.
Schmidtbonn, Wilhelm (geb. 1876) 132 ff.
Schopenhauer, Arthur (1788—1860) 26.
Schulz, Friedrich (1766—1845; Publizist und Theaterrezensent in Berlin) 42, 171.
Schütze, Johann Friedrich (1758—1810; Novellist und Dramatiker in Hamburg) 342, 421.
Seckendorf, Leo von (1775—1809; Regierungsassessor in Weimar, seit 1808 Herausgeber des „Prometheus" in Wien) 414.
Seydelmann, Karl (1793—1843, vgl. Reg. I.) 12 ff., 119.
Simon, Otto 69 f., 363.
Smidt, Heinrich (1798—1867; Seemann, später Bibliothekar und Schriftsteller in Berlin) 446 f.
Sontag, Carl (1828—1900, Schauspieler in Dresden und Hannover) 451.
Speidel, Ludwig (1830—1906; seit 1872 Theaterrezensent der Neuen Freien Presse in Wien) 11 f., 26, 39 f., 44 f., 61 f., 71 f., 79 f., 94, 122 ff., 166, 230, 232 ff., 327 ff., 412 f., 428 f., 452 f.
Sternberg-Ungern, Alexander Freiherr von (1806—1868; Romanschriftsteller) 43.
Streicher, Andreas (1761—1833; Schillers Jugendfreund, später Klavierbauer und Musiker in Wien) 99.

Tieck, Ludwig (1773—1853, vgl. Reg. I) 208 ff., 224 ff., 316 ff., 323 ff., 344, 367, 461, 471 f.
Trollope, Frances (1780—1863; englische Roman- und Reiseschriftstellerin) 474 f.

Ulrici, Hermann (1806—1884; Prof. der Philosophie in Halle, Präsident d. Shakespeare-Gesellschaft) 322 f.

„Unterhaltungen am häuslichen Herd", hrsg. von Karl Gutzkow (1856) 176.

Varnhagen von Ense, Karl August (1785—1858; Diplomat und Historiker in Berlin) 171.
Voigt, Amalie von, geb. Ludecus (Schwiegertochter des weimar. Staatsministers v. V., Schriftstellerin unter dem Namen „Cäcilie") 195 f., 201 f.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773—1798; Tiecks Jugendfreund, romantischer Dichter und Kunstschriftsteller) 107 f.
Wehl, Feodor von (1821—1890; Dramatiker und Dramaturg, von 1869—1884 Generalintendant des Stuttgarter Hoftheaters) 58 f., 231, 409 f., 461 f.
Weidmann, Franz Carl (1787—1867; Schauspieler u. Schriftsteller in Wien) 273.
Werel, Carl, Schauspieler 23 f., 359.
Winds, Adolf (geb. 1856) 298 f.
Wolzogen, Wilhelm von (1762—1809; weimarischer Diplomat und Kammerherr, Schillers Schwager) 171.

„Zeitung für die elegante Welt" 172 f., 404.
Zelter, Karl Friedrich (1758—1832; Komponist in Berlin, Goethes Freund) 35 f., 58, 137, 147, 179, 202, 270, 329, 346 f., 349, 398 f., 404.

Druck der Pierer'schen Hof-
buchdruckerei. Alten-
burg. Einbandzeichnung
von Walter Tiemann.

PN
2643
J3

Jacobs, Montague
Deutsche Schauspielkunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY